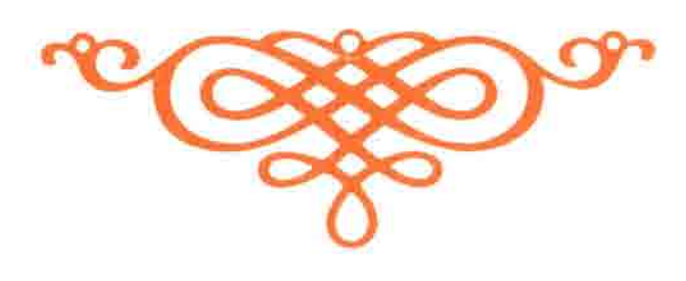
Cuadernos Hispanoamericanos

480

Junio 1990



Augusto Roa Bastos
Don Quijote en el Paraguay

Miguel Rubio
Van Gogh en el espacio del mito

Carlos Areán
El arte prehispánico en Mesoamérica

Gabriel Vargas Lozano
Filósofos españoles exiliados en México

Poemas de **Joseph Brodski, Roberto Juarroz** y **Hugo Mujica.**
Textos sobre Dostoyevski, Machado y las vanguardias argentina y brasileña



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

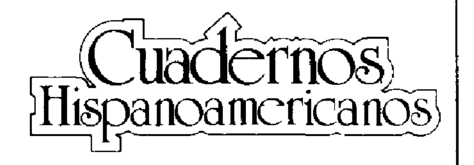
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



480

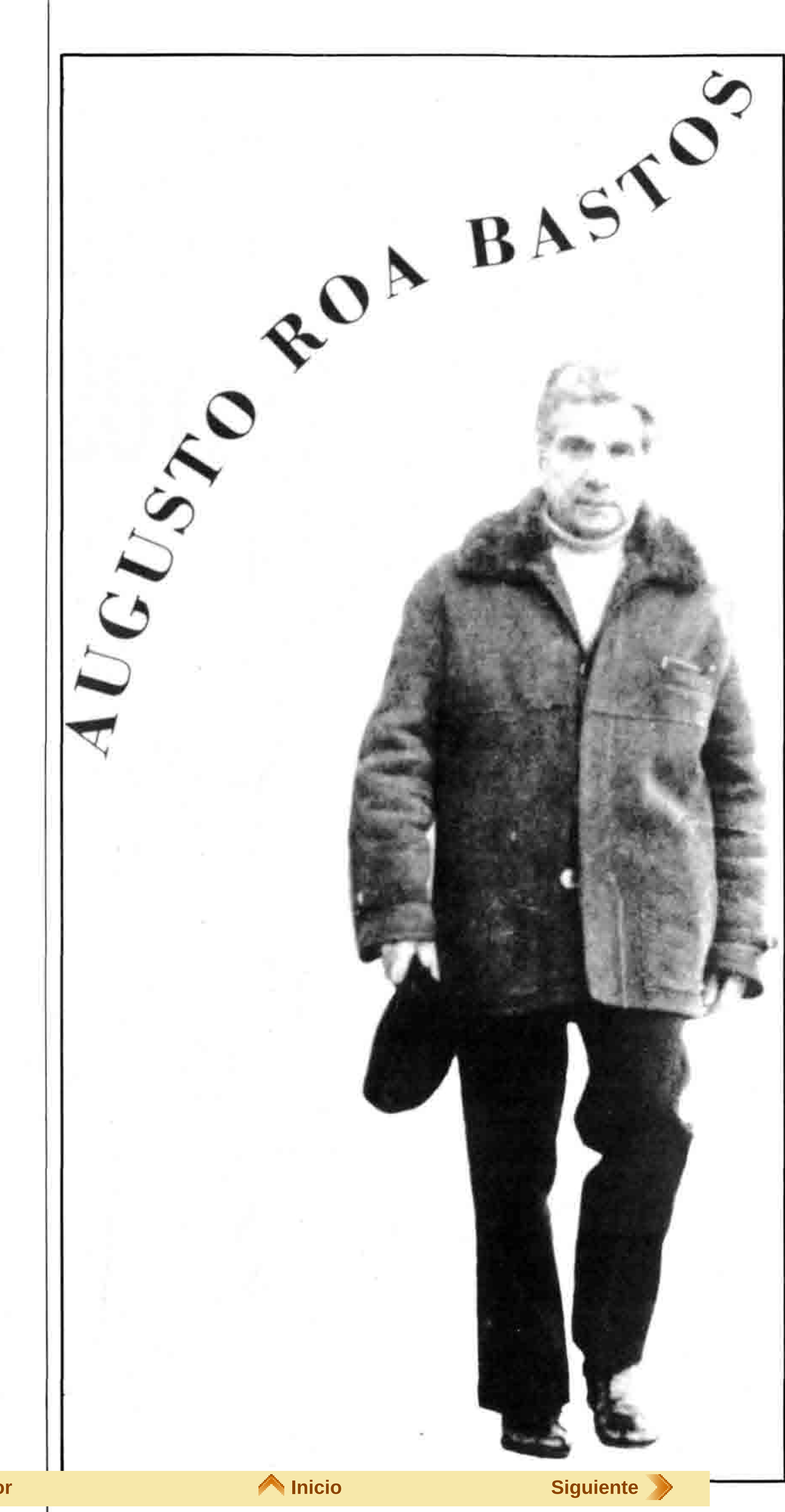
Invenciones y ensayos

480
Cuadernos Hispanoamericanos

Notas

Lecturas

INVENCIONES Y ENSAYOS



Anterior Inicio Siguiente



Don Quijote en el Paraguay *

El premio Cervantes es el más alto honor que se ha concedido a mi obra. Tres razones principales le dan un realce extraordinario ante mi espíritu. La primera es el hecho mismo de recibirlo de manos de Su Majestad Don Juan Carlos I, Rey de España, a quien nuestros pueblos admiran y respetan por sus virtudes de gobernante, por su infatigable tarea en favor de la amistad y unidad de nuestros pueblos de habla hispánica.

Junto al Rey Juan Carlos, en preeminente sitial, Su Majestad la Reina Doña Sofía, que ama las artes, las letras y las ciencias, que religa su devoción hacia las obras del espíritu con su preocupación por el bien social, la *Serenissima Reyna* —para invocarla con palabras de Cervantes— enaltece este acto con el honor de su presencia.

Me inclino, pues, antes Sus Majestades, con el homenaje de mi reconocimiento y gratitud. En este homenaje va implícito el de mi pueblo paraguayo, lejano y presente a la vez en este acto con su latido multitudinario; aquí, en esta ciudad, en esta universidad, ilustres, de Alcalá de Henares, patria chica de Cervantes, solio de su imperecedera presencia y foco de su irradiación universal.

La segunda afortunada circunstancia que realza para mí el otorgamiento del máximo galardón es su coincidencia, también augural, con un cambio histórico, político y social de suma trascendencia para el futuro del Paraguay: el derrocamiento, en febrero del pasado año, de la más larga y oprobiosa dictadura que registra la cronología de los regímenes de fuerza en suelo sudamericano.

Este acontecimiento es singularmente significativo para la vida paraguaya en lo político, social y cultural, y marca la apertura de un camino hacia la instauración de la democracia de la libertad bajo la construcción de un genuino estado de derecho, como garantía de su legitimidad.

Señala este hecho, en consecuencia, el comienzo de la restauración moral y material de mi país en un sistema de pacífica convivencia; la entrada del Paraguay en el concierto de naciones democráticas del continente. Significa, asimismo, el fin del exilio para el millón de ciudadanos de la diáspora paraguaya, que ahora pueden volver a la tierra natal, derrumbado el muro del poder totalitario que hizo del Paraguay un país sitiado.

* *Texto ampliado del discurso de recepción del Premio Cervantes 1989.*



La concesión del premio Cervantes, en la iniciación de esta nueva época para mi patria oprimida durante tanto tiempo, es para mí un hecho tan significativo que no puedo atribuirlo a la superstición de una mera casualidad. Pienso que es más vale el resultado —en todo caso es el símbolo— de una conjunción de esas fuerzas imponderables, en cierto modo videntes, que operan en el contexto de una familia de naciones con la función de sobrepasar los hechos anormales y restablecer su equilibrio, en la solidaridad y en el mutuo respeto de sus similitudes y diferencias.

Mucha falta les hace este equilibrio a las colectividades de nuestra América, frágiles y desestructuradas por su dependencia y sometimiento a los centros mundiales de decisión, causa central de sus problemas internos, de su inmovilismo, de su atraso, de su desaliento.

La España democrática trabaja lealmente, fraternalmente, contribuyendo de una manera considerable a la restitución de este equilibrio en la coexistencia y coparticipación de nuestros países de ambos lados del Atlántico en un mecanismo, desde luego perfectible, de integración sistemática y progresiva en todos los planos. El sistema de cooperación con América que España ha iniciado hace ya muchos años es un ejemplo activo de ello.

El premio Cervantes que España comparte con América, es otro ejemplo de lo mismo. Y todo esto se verifica con notorio y creciente éxito en el plano económico, social y cultural bajo esas leyes de interrelación y comunicación que surgen del patrimonio histórico común y nos comprometen a la realización de las grandes empresas comunitarias que nos aguardan en el umbral del nuevo siglo ante las vertiginosas transformaciones del mundo contemporáneo.

Entre lo utópico y lo posible, éste es un reto de la historia; o lo que es lo mismo, un desafío del porvenir. Y es necesario recoger y cumplir este desafío con serenidad, con perseverancia inflexible, pero también con la plasticidad de una inteligente adecuación a las cambiantes circunstancias de la historia, en el orden de las prioridades necesarias: en primer lugar, la coherente integración de las naciones latinoamericanas —que es hoy el debate central de nuestra causa— como el único camino para salir de su situación de atraso y dependencia.

Luego, en un proceso de construcción de largo alcance, la integración iberoamericana y peninsular en una comunidad orgánica de naciones libres, llamada a ser el factor preponderante de equilibrio y de paz para nuestros países, roto el antagonismo hegemónico y derribados los muros del totalitarismo en el Este de la Europa occidental.

El tercer motivo enlaza para mí la satisfacción espiritual con un cierto escrúpulo moral —acaso un prejuicio—. Este escrúpulo se funda en la desproporción que siento que existe entre el valor intrínseco del premio y la consciencia de mis limitaciones como autor de obras literarias. Me alienta, no obstante, el estar persuadido de que se ha querido premiar a la cultura de un país en una obra que la representa, y en



ella acaso a la particularidad —que me lisonjea— de haber sido troquelada en el molde de la obra maestra cervantina.

Desde esta persuasión veo el premio Cervantes como un doble galardón a mi obra y a la cultura de mi patria. Y como tal lo celebro en tanto paraguayo de origen y en cuanto español por adopción, ciudadano de nuestras patrias, hijo y defensor de su unidad en la vida cotidiana y en el tiempo de la historia.

La proclamación del premio otorgado por unanimidad dio las razones de su elección. Ante tal situación, los señores del Jurado comprenderán sin esfuerzo la sinceridad de mi reconocimiento y gratitud por su decisión, que quiero hacer públicos en esta señalada ocasión.

No por ello me siento con derecho alguno a la confusión de la vanidad, salvo al íntimo orgullo de sentir que el premio Cervantes —el más señero galardón en el mundo de nuestras letras castellanas— viene a coronar una larga batalla de extramuros en la que llevo empeñada mi vida y a la que he dedicado mi exilio de más de cuarenta años llegado, por ahora, felizmente, a su término. En este largo exilio hice toda mi obra.

La concesión del premio me confirmó la certeza de que también la literatura es capaz de ganar batallas contra la adversidad sin más armas que la letra y el espíritu, sin más poder que la imaginación y el lenguaje. No es entonces la literatura —me dije con un definitivo deslumbramiento— un mero y solitario pasatiempo para los que escriben y para los que leen, separados y a la vez unidos por un libro, sino también un modo de influir en la realidad y de transformarla con las fábulas de la imaginación que en la realidad se inspiran. Es la primera gran lección de las obras de Cervantes.

Y es esta batalla el más alto homenaje que me es dado ofrendar al pueblo y a la cultura de mi país que han sabido resistir con denodada obstinación, dentro de las murallas de miedo, de silencio, de olvido, de aislamiento total, las vicisitudes del infortunio y que, en su lucha por la libertad, han logrado vencer a las fuerzas inhumanas del despotismo que los oprimía.

Hace un momento hablaba de un hecho que me enorgullece: el haber plasmado mi novela *Yo el Supremo* en el modelo del *Quijote* con esa apasionada fidelidad que puede llevar a un autor a inspirarse en las claves internas y en el sentido profundo de las obras mayores que nos influyen y fascinan.

El núcleo generador de mi novela, en relación con el *Quijote,* fue el de imaginar un *doble* del Caballero de la Triste Figura cervantino y metamorfosearlo en el Caballero Andante de lo Absoluto; es decir, un Caballero de la Triste Figura que creyese, alucinadamente, en la Escritura del Poder y en el Poder de la Escritura, y que tratara de realizar este mito de lo absoluto en la realidad de la Insula Barataria que él acababa de inventar; en la simbiosis de la realidad real con la realidad simbólica, de la tradición oral y de la palabra escrita.

Imaginé que este vicediós del poder hubiese leído la sentencia que se halla en el *Persiles:* «No desees, y serás el más rico hombre del mundo». Cervantes lo deseó todo

y fue el hombre más pobre del mundo, al menos en lo material, pero volvió ricos a los hombres de todos los tiempos con su obra imperecedera.

El supremo dictador de la república sólo deseó el poder absoluto y lo tuvo en sus manos sin dejar de ser también el hombre más pobre del mundo, puesto que su riqueza era de otra especie. Le bastó al déspota ilustrado que el país de cuya emancipación había sido el inspirador y ejecutor fuese el más independiente y autónomo en la América de su tiempo. Aquí comenzó la contradicción de lo absoluto en el espacio de la historia que es el reino por antonomasia de lo relativo.

Mi caballero andante, tocado por la locura iluminista, luchó también con gigantes y fierabrases que salían a combatirle no desde los libros de caballería sino desde la concreta realidad de los pueblos iberoamericanos mestizos, emancipados políticamente pero que seguirían siendo, por mucho tiempo aún, colonizados y neocolonizados en su vida individual y colectiva.

Místico extraviado en los laberintos de su ínsula terrestre, el solitario y adusto ermitaño del Paraguay trocó entonces su pasión jacobina en la pasión de lo absoluto que acabó por enajenarle en esa demencial alucinación y se sustituyó, como lo hizo Robespierre, al Ser Supremo que había arrojado por la ventana.

A diferencia del *Quijote*, la entidad ya casi ectoplasmática del Supremo paraguayo, en la historia y en mi novela, logra sin embargo realizar la utopía de los Caballeros Andantes Libertadores: crear una patria auténticamente libre y soberana; fundar y consolidar la autodeterminación de su pueblo. Ese oscuro abogado, ex seminarista, de austeridad incorruptible, no cobraba su salario, apenas comía, pero se permitió ignorar el ultimátum de Bolívar cuanto éste le intimó poner en libertad al sabio Amadeo Bonpland; o cuando dio asilo a su antagonista el prócer uruguayo José Gervasio Artigas cuando éste fue traicionado y perseguido por los enemigos de la causa americana.

Mi expectativa, en tanto autor, era ver estallar esta entidad del poder absoluto en contradicción con la ineluctable coacción de lo relativo. Pero el personaje ficticio no estalló en el encontronazo de esas dos dimensiones contrarias pero indisociables. La infinitud de lo absoluto dentro del espacio concreto de la relatividad histórica sólo era posible en la dimensión a la vez imaginaria y real de la escritura.

El protagonista de mi novela, inspirado en el personaje central de la historia paraguaya —el Supremo Don José Gaspar Rodríguez de Francia, hecho Dictador Perpetuo de la República, según el modelo de la antigua ley romana— resultó más fuerte que la muerte, porque ya estaba muerto sin saber que lo estaba.

Desde esos *estados de la vida más allá de la muerte*, de los que habla el Dante; desde ese solio de trasmundo instalado en una cripta, donde moraba como un yacente y sombrío Dios Término, subía esa voz, ese monólogo «críptico» inacabable: la palabra oral dictada por el Supremo a la escritura: esa palabra que se oye primero y se escribe después, como en los grandes libros de la humanidad escritos por el pueblo para que los particulares lean. El pueblo se salvó en la continuidad viviente de la tradición oral, pero en el *diktat* del Supremo quedó enterrada la malsana semilla del despotismo.



Rencorosos vengadores quisieron en vano arrancar la raíz de esa terrible mandrágora del poder. Una luz mala siguió poblando de fuegos fatuos las noches paraguayas y llenando su aire tenue con dictadores grotescos y paródicos. Personajes de una picaresca descomunal veteada de sangre y con olor a fiera. Cervantes no pudo soñarla porque no le dejaron conocer América donde él soñaba que se había refugiado el último reino de los caballeros andantes en medio de esas *soledades* de selvas y ríos y desiertos y montañas inconmensurables como el mundo.

Vayamos al fin del imposible paralelo entre los dos personajes emblemáticos, entre estas dos figuras opuestas y extremas —una sombría, luminosa la otra— que quizá se toquen en algún punto en la esfera de la imaginación; en esa esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna, como decía de la suya Pascal.

¿Podía hacer yo otra cosa, a la sombra del gran modelo, que imaginar un *doble* totalmente opuesto al carácter, a los sentimientos, a la cosmovisión renacentista y erasmiana de *Don Quijote?*

Su locura era sabiduría (ésa que Erasmo, en su *Elogio de la locura,* alabó en su amigo Tomás Moro con la palabra derivada de su nombre: *Moria,* a partir del título *Encomius moriae).* La locura de *El Supremo Dictador* no era sino alucinación de lo absoluto, omnubilación ególatra de la razón, cerrazón de la luz.

Don Quijote continúa cabalgando, «desfaciendo entuertos», enamorado del amor, de la dignidad, de la libertad, en los que la vida y el ser humano tienen sus raíces primordiales.

El Supremo Dictador, en su cripta, con el amargo sabor de lo absoluto fermentado en la boca, dice a modo de despedida: «Detrás de mí vendrá el que pueda...» Y con la tumba al hombro comienza a errar sin término por los laberintos de la historia que lo aniquila y lo desvanece en el ruido y la furia de esa «alucinación en marcha». Así, lo que en la obra cervantina es humor jocundo de la comedia humana, en mi novela no es más que el sarcasmo de la tragedia paródica del poder.

Don Quijote, disuelto en Alonso Quijano o Quijada —del que es oriundo—, sucumbe en la mansa y resignada dimisión de su muerte. Lo vemos humillar sus banderas sobre la sólida losa del sentido común. Don Quijote, transformado otra vez en Alonso Quijano, el Bueno, inclina las banderas rebeldes de su *Moria* sobre la sensatez de los tópicos tranquilizadores a los que el ánima contrita se aferra en la agonía del tránsito temiendo que la muerte sea el fin de todo.

Don Quijote lo hace, sin embargo, con la última irónica y plácida sonrisa de su desvanecida locura-sabiduría guiñando un ojo al lector, a la posteridad, al mundo, sobre lo humano y lo divino, en el trascendente mutis final. *Don Quijote* sabe que la muerte no es el fin de todo sino el comienzo de una vida de imposible fin; en ella Cervantes tenía puestos su fe, su anhelo de posteridad. La posteridad no se regala a nadie, pero él supo ganarla con la plenitud y largueza que su obra merece.

Cumplido ya el «paso de las efemérides de mis pulsos...» —escribe en el prólogo del *Persiles*— «tiempo vendrá quizá, donde, anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta y lo que sé convenía. ¡Adiós gracias, adiós donaires, adiós regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!»

Con ello, Don Miguel de Cervantes (desencarnado ya de su *alter ego)* se desvanece y sobrevive en su personaje emblemático. Nos da, desde el revés de la trama de la novela, su máxima y melancólica lección que brilla entre las líneas del libro y en el desdoblamiento de origen sabiamente previsto en la génesis de la obra. Lo prodigioso de esta obra radica, justamente, en esos sutiles y casi imperceptibles vínculos de todas sus partes en torno al núcleo del sistema solar de su imaginario.

Alonso Quijano o Quijada (no *Don Quijote)* acepta la derrota de los ideales caballerescos, admite el triunfo de los estereotipos, anula toda voluntad transgresiva, toda rebeldía, la desmesura de locas y sabias aventuras bajo el resplandor del ideal heroico. Alonso Quijano no es más que un hombre de corazón simple. Cervantes no podía abolir la existencia ya inextinguible de *Don Quijote.*

Hace morir a Alonso Quijano, que es lo natural en toda vida humana, pero «alegrándose en profecía» —parafraseo las palabras de su última dedicatoria, escrita tres días antes de su muerte, al conde de Lemos— de que las andanzas del *Quijote* continuarán sin término contra follones, malandrines y traidores de toda laya.

Muere Alonso Quijano, el hombre común, corriente y moliente, pero no *Don Quijote* ni tampoco su escudero Sancho, quienes —en la unidad de los contrarios— seguirán cabalgando juntos en la aventura de rescatar de las sombras el misterioso, el inagotable resplandor de la vida, de la belleza, de la lealtad, del valor, de la esperanza, de la libertad.

De Cervantes aprendí a evitar la facilidad de ser un escritor profesional, en el sentido de un productor regular de textos; a escribir menos por industria que por necesidad interior; menos por ocupar espacio en la escena pública que por mandato de esos llamados hondos de la propia fisiología creativa que pareciera trabajar por fotosíntesis, como en la naturaleza. ¿Serán estos llamados los que también a veces por soberbia desoímos?

De todos modos no están sujetos estos llamados a la puntual regularidad de las estaciones de cualquier especie que fueren, sino a los centros de luz y de calor de cada época de la vida; a la madurez de cada etapa en la literatura de un autor. Entre estos momentos creativos intermitentes del escritor no-profesional se interponen los obstáculos del propio vivir, los imperativos de la subsistencia, los eclipses de la voluntad. Hay también esos vacíos interiores, esos silencios tenaces que pueden durar toda una vida, puesto que se confunden con ella; silencios involuntarios visitados siempre por el remordimiento de una culpa no elegida, pero tampoco ineludible.

A causa de estas alternancias involuntarias, no puedo considerarme más que un artesano. Lo que también es mucho decir.

No soy más que un artesano entregado, cuando puede —no cuanto puede, que es poco— al oficio de modelar en símbolos historias fingidas, relatos a medias inventados; historias imaginarias de sueños reales, de lejanas y recurrentes pesadillas.

Estas incursiones de la escritura tratan de penetrar lo más profundamente posible bajo la piel del destino humano, de las experiencias vividas, del siempre renovado enigma de la existencia, creando su propia realidad sin perder por ello su carácter



imaginario de «historias fingidas», como decía Cervantes de las que él mismo escribía. Escribir un relato no es describir la realidad con palabras sino hacer que la palabra misma sea real. Únicamente de este modo la palabra real puede crear los mundos imaginarios de la fábula.

La ficción de Cervantes se despliega así como un vasto y viviente pulular de la realidad española en todos sus aspectos, en toda su gama de matices, en todas sus capas sociales: desde los grandes de la nobleza en el esplendor de sus atributos a ese bajo pueblo color de tierra y de miseria que también da señores; de la gran figura histórica individual al pueblo como personaje multitudinario.

Hay en el gran fresco cervantino desde lo trágico a lo farsesco y a lo cómico; desde lo dramático a lo paródico; desde lo grave a lo grotesco, desde la sátira acerba, pero siempre comedida y sin resentimientos, a la más fina esencia del lirismo del amor y del humor.

Su sentido simbólico es siempre actual y futuro en función de la universalidad de la imaginación mítica, de tal modo que la mitología de los tiempos modernos no ha hecho más que confirmarlo y enriquecerlo.

En este caleidoscospio colectivo Don Miguel supo mirar las cosas del revés en esos espejos del tiempo, de la memoria y de la premonición que se comunican sus imágenes en la *Imago* del mundo. Sabiduría que hizo decir a su coetáneo Gracián: «Sólo mirándolas del revés se ven bien las cosas de este mundo».

Esta combinatoria de espejos nos muestra, en la primera novela de los tiempos modernos, la escena dentro de la escena: Don Quijote va a la imprenta a ver cómo salen en letras de molde sus próximas aventuras. Lee lo que se escribe sobre ellas. En otro libro, un personaje oscuro habla de Cervantes como de «un tal Saavedra». Innumerables figuras atraviesan los espejos y funden la ficción con la realidad en el azogue verberante de la fantasía.

De allí salen, sin embargo, esos personajes, tan reales, a quienes uno siente que podría darles la mano en cualquier esquina del universo. Mirar las cosas del revés es como mirarlas al trasluz de la propia vida interior llena de ojos invisibles pero visionarios. Mirar las cosas del revés pero en su justo derecho es lo que supo hacer Cervantes.

Entre las magias siempre renovadas de las lecturas del *Quijote*, hay una que no advertí conscientemente hasta mucho más tarde, ya entrado en la adultez: la ausencia de niños. No los había *visto* acaso porque en la atmósfera luminosa de esta obra reverbera la cosmovisión lúdica de la infancia en la primavera del mundo. El *mundo niño* del que hablaba Montaigne.

En el *Quijote* los adultos son niños jugando a las fantasías de su imaginación, y quien escribió este libro es otro niño deslumbrado por la virtud transfiguradora de la ilusión.

La obra cervantina fascinó y continúa fascinando a escritores y sabios de todo el mundo. Franz Kafka medita en su *Diario* sobre quién pudo ser el autor del *Quijote* poniendo en duda la existencia de Cide Hamete Benengeli y, en un giro interpretativo vertiginoso, muy propio de Kafka, atribuye esta paternidad al propio Sancho Panza.

«Sancho Panza —escribe Kafka—, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, logró apartar de sí a su demonio. A tal punto lo logró, que éste se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras. Sancho dio en llamar a este demonio Don Quijote, el que muy pronto se hizo dueño de sí y se convirtió en amo de Sancho Panza. Sancho, hombre libre, siguió impasiblemente a Don Quijote en sus andanzas alcanzando con ello un grande y útil esparcimiento hasta el fin de sus días».

Entre el símbolo de Pierre Ménard, concebido por Jorge Luis Borges y el Sancho Panza de Kafka se extiende la gama casi infinita de las lecturas posibles del *Quijote* y de sus variaciones a través de los tiempos y de los espacios culturales.

Otro ferviente admirador de Cervantes, Sigmund Freud, aprende el castellano no como una lengua suplementaria sino para poder leer el *Quijote* en su propia lengua, no el castellano únicamente, sino la lengua del propio Cervantes. Luego toma el nombre de Cipión como seudónimo en su correspondencia privada con los amigos confesándose maravillado del *Coloquio de los perros* en el que el autor se libra a una crítica feroz pero apacible de las perversiones humanas y de las injusticias sociales de su época. Freud admira el *Coloquio* como relato paradigmático de la literatura picaresca, y en él, al perro Cipión, en la línea genuina de los filósofos cínicos que Cervantes recrea con humor y sabiduría.

Se prenda del *Quijote* donde Cervantes ha sabido describir mejor que ningún otro autor de todos los tiempos —dice el joven Freud— la locura extrema del protagonista de creerse *otro*, de vivir la demencial aspiración a una identidad otra, anunciando con esta reflexión muy temprana los fundamentos de su teoría científica.

Cervantes no pudo entrar en América, pese a que reclamó este don con esperanzada insistencia. Se lo negaron tal vez a causa de su mano malograda en Lepanto, en «la más alta ocasión que vieron los siglos»; mutilación que era para él su más gloriosa presea.

También en este sueño de los viajes, el deslumbrado visitante de Roma, de Génova y de Nápoles, el ex cautivo de Argel, no pudo realizar el anhelo de su viaje a América acaso porque ya se estaba preparando para el Gran Viaje, cada vez más «liviano de equipaje»; pese a que «con todo eso —dice dulcemente después de la extremaunción— llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir».

Veo a Don Miguel de Cervantes Saavedra en la conmovedora y memorable semblanza del hombre y del escritor que esbozó aquí, en este prestigioso foro complutense, mi amigo Ernesto Sábato con su inteligencia hecha de pasión y lucidez en permanente combustión. Esta semblanza nos da no solamente su figura y su genio sino también la proyección en el tiempo de la vida feliz y desdichada que a Cervantes le tocó vivir, sufrir y escribir en perpetua esperanza y desesperanza como si ellas fueran la esencia de la que su destino estaba tejido.

Pero este hombre vivía en su milagro con humildad y mansedumbre, y de esta debilidad sacaba la energía indomable que se reflejaba en su escritura y en su rostro. A diferencia del retrato atribuido a Juan de Jáuregui, el de Sábato parece poseer



una cuarta dimensión —la realidad de un sueño fundido en sobreimpresión con la irrealidad del sueño de la muerte—, que nos transporta a la visión, a la vez real y fantástica, de ese hombre vivo en el tiempo inextinguible de su obra.

Leemos, vemos, en la semblanza de Ernesto, al «tierno, desamparado, andariego, valiente, quijotesco Miguel de Cervantes Saavedra» construyendo fervorosamente en la escritura, hasta el último minuto de su vida, las inagotables fantasías que poblaban su espíritu para brindarlas a los otros.

No pudo entrar Cervantes en América, pero sí entraron sus libros llevando su presencia y su genio. Estos libros, empero, no entraron en el Paraguay. La ausencia inaudita duró casi dos siglos desde la edición príncipe del *Quijote*, mientras las sucesivas ediciones de toda su obra invadían literalmente América.

Los hechos culturales producen a veces estas incógnitas inexplicables, estas fallas que a veces se les escapan a las agujas del azar en el entramado novelesco de los hechos históricos. Algún traslumbramiento de adivinación habría, sin embargo, en el Paraguay del héroe cervantino. De pronto, en algún festejo popular de mi región guaireña he visto a algún Caballero de la Triste Figura montado en rocín flaco, con yelmo de trapo y lanza de caña de Castilla jugando a los fuegos de San Juan. ¿Por dónde se filtraron a la isla rodeada de tierra estos fantasmas o estrellas errantes de la imaginación mítica?

He solido pensar —para encontrar las razones de esta ausencia inverosímil— que la Asunción colonial, Madre de Pueblos y Nodriza de Ciudades, según la bautizaran cédulas reales, estuvo siempre ocupada en asuntos de mucha monta para que su gente de pro (y aún la que no lo era) pudiera ponerse a leer libros de esparcimiento; esos libros de «romances mentirosos y de vana profanidad», según rezaban las cédulas que prohibían en vano la entrada de la imaginación en América, el continente por antonomasia de la imaginación y del deseo.

No se leyó el *Quijote* en el Paraguay hasta después de su independencia, en 1811. La maternal Asunción tuvo que fundar y refundar ciudades (la segunda Buenos Aires, entre varias otras). Se estableció el imperio jesuítico o República Cristiana de los Guaraníes. Estalló la revolución de los comuneros producida por los mancebos de la tierra en la huella de los comuneros de Castilla. Se produjo la división de la Provincia Gigante de las Indias propuesta a la Corona por el primer gobernador criollo paraguayo Hernando Arias de Saavedra quien, según algunos genealogistas dignos de crédito, fue primo segundo de Don Miguel, dado que sus abuelos maternos eran hermanos. ¿Por qué Hernandarias no hizo llamar a su pariente al Paraguay, o por lo menos, no mandó introducir sus libros de los que se hubiera sentido inmensamente orgulloso? Arcano.

Ya en el período independiente, y convertida en la nación más adelantada material y culturalmente de América del Sur, una guerra de cinco años produjo la ruina total del país hispano-guaraní. A partir de este holocausto, la historia del Paraguay no fue más que esa «obnubilación en marcha», como sentencia Cioran; una «pesadilla que



arroja a la cara ráfagas de su enorme historia», según las palabras de Rafael Barrett, uno de los grandes españoles que adoptaron el dolor paraguayo y se quemaron en su fuego.

Alguna conseja de la tradición oral murmura en mi país que, en algún hoy de los antiguos tiempos, el Gran Karaí[1] del Supremo Poder tenía en su austero y casi monacal despacho, colmado de libros y legajos, un atril proveniente de alguno de los templos confiscados cuando el Estado Nación se hizo cargo no solamente de la conducción de la Iglesia sino también de sus bienes temporales.

El Supremo Dictador nacionalizó la Iglesia y promulgó el *Catecismo Patrio Reformado*, pues el vicediós unipersonal no sólo creyó haber implantado su reino del poder absoluto, del absolutamente poder; decidió fundar, asimismo, su propia religión acerca de la cual la copla popular ironiza festivamente.

De la aventura teológica, no quedó más que el atril en el ruinoso despacho de la Casa de Gobierno. Y diz también la conseja que sobre ese atril reposaba un gran libro abierto del que colgaba hasta el piso un señalador de púrpura. La memoriosa tradición oral no dice de qué libro se trataba. A la tradición le basta saber que sabe. De que el libro era leído con frecuencia sí daban testimonio las páginas que diz que se hallaban muy sobadas y llenas de extrañas notas escritas en los márgenes. También el mar de velas en el que debió bogar el lampadario de bronce, erguido en el tenebrario.

Esas velas de una tenaz vigilia, de una perpetua vela de armas, dejaron en torno al atril una capa de lava, de azufre, de sebo, completamente recubierta de moho y de parietarias casi fosilizadas.

Esto dice la leyenda acerca del extraño libro que el Supremo Dictador leía y anotaba como un antiguo monje copista, o —según lo presumo— como otro furtivo Avellaneda.

En mi novela recojo ese murmullo de la tradición sobre el *Gran-Karaí* que pretendía repetir por tercera vez el libro irrepetible, sin recordar la sentencia de Cide Hamete Benengeli sobre las aventuras del *Quijote:* «Sólo él pudo vivirlas, sólo yo pude escribirlas». En este punto empezó a trabajar contra *El Supremo* el personaje del Compilador, mezcla de Cide Hamete Benengeli, de escoliasta, acopiador o «copiador» de historias, contrahistorias, documentos, verdaderos o apócrifos, interlocutor antagonista —el único— de ese gran muerto interminable que seguía vivo en su monólogo de trasmundo, de más allá del poder y la palabra.

En la certidumbre de que no podía ser otro el libro, yo no hice más que poner, en mi novela, sobre el atril legendario, un libro, el libro de todos los tiempos: el inmortal *Don Quijote de la Mancha* de Don Miguel de Cervantes Saavedra, Supremo Señor de la Imaginación y de la Lengua.

[1] *Gran Jefe, en guaraní.*

Augusto Roa Bastos



Nueve poemas

I

Cae en silencio, como nieve,
pero es ceniza

cae sobre hombres que caminan como hombres
pero son vendas
                  que amortajan huecos

pasos hacia ningún lugar
                              ni siquiera hacia un infierno.

II

a veces,

cuando al abrir los ojos
        se abre el infierno,

o cuando no se tienen más que los dientes

para abrazar lo amado
y sólo hay preguntas

para desmentir verdades

a veces

cuando se está vivo.

III

como sentir un pájaro
herido
en la palma de la mano

sin cerrar la mano, sin abrir los ojos.

IV

la soledad de los árboles le descarnaba las espaldas. Después, imperceptiblemente, el peso solitario lo fue encorvando, hasta hacerlo caber en la vida.

V

hay una hebra de agua corriéndole
al silencio

quien lo escucha lo detiene
quien la bebe
lo calla.

llegar a ver todo como ve dios: mira sin mirarse,
ve todo sin ver a dios.



VI

como un niño hace castillos
al borde
de la marejada

hay que modelar lo inútil,

no vaciarlo
        como hombres
        erigiendo estatuas para cubrir
        el vacío.

hay que cavar sin saber para qué,
                        sin por qué, como se sabe.

VII

oigo voces desde las tumbas
de los niños mutilados
                        bajo la rueda del mundo

desenhebran
día a día la guirnalda
de los ecos

repiten siempre el final,
para decir que no termina.

VIII

hay luna sobre las olas y en el viento un canto
que nadie canta. Con los ojos vendados seis niños caminan
por la playa cargando un ataúd abierto. Giran internándose
en el mar al paso del canto que nadie canta.

sobre las olas se mece el féretro como una cuna
vacía mientras se ahogan bajo las aguas los gritos
que nadie escucha.

hay luna sobre las aguas.

IX

espejo pulverizado es la muchedumbre

desierto
de un oasis de sangre

beberlo es tragar arenas,
partir el espejismo de la polvareda humana

beber la sed
      de una raza en retirada

bastaría no mentirse un adentro
para arroparnos carne,

abrir los ojos
y cubrir de arena los ojos abiertos,
sangrarse, hasta embeber la raíz
                  del vuelo del pájaro.

Hugo Mujica



Van Gogh en el espacio del mito

¿Qué quieres? Todo se complica de varios modos; mis cuadros no tienen valor; me cuestan, cierto, gastos extraordinarios, a veces tal vez sangre y cerebro.

V. Van Gogh

Al tratar con Vincent Van Gogh deambulamos por diversos territorios. Nunca sabemos a ciencia cierta cuál de ellos pisamos. Es como si fuera un espejo que nos devolviera la imagen que queremos ver de él. Por un lado, es un espejo opaco que, como toda obra de arte verdadera, nos entrega al pintor y al hombre. Visto lateralmente, a la vez lo que es, lo que piensa y lo que siente. Por otro lado, es un espejo deformante (o deformado) que nos envía mensajes distintos: nos habla de un pintor y de un hombre, ambos indisolublemente unidos; pero también nos impone los signos de un mito y las figuras de una leyenda. Ningún otro personaje de la pintura del siglo pasado (tampoco de nuestro siglo) ha asumido como Van Gogh las categorías y símbolos del mito y la leyenda. Ni siquiera su amigo (de dirección única) Paul Gauguin ha alcanzado estos atributos míticos y legendarios. El mito inverso (el artista no existencial) sería Paul Cézanne.

Por eso es tan difícil, cuando se estudia a Van Gogh, no encontrarse continuamente con su vida, con el personaje, el apologeta de los pobres, el místico redentor de los mineros del Borinage, el atribulado socialista de origen cristiano, el materialista parisino, el pagano del Mediodía, el alcohólico, el enfermo, el furioso y solitario de Arles, el lúcido loco de Saint-Rémy, el suicida de Auvers-sur-Oise... La vida, las tribulaciones, las experiencias y las relaciones con el universo, la sociedad, la naturaleza y el prójimo, están siempre presentes, se oponen en forma de intermediarios para contemplar su quehacer de pintor. Los críticos e historiadores tratan siempre más de su vida, de sus opiniones, de sus luchas y desolaciones que de la obra en sí. Y esto no se debe sólo al hecho de que Van Gogh fuera también un gran escritor de cartas, que poseía un talento natural para describir sus emociones y su visión de la realidad más cercana. Se debe a muy diversos factores, que estudiaremos a lo largo de este ensayo.



El más evidente es que Van Gogh es fácilmente convertible en un mito: el mito del triunfador tras la muerte, el pintor que sólo vendió en vida un dibujo y un cuadro, el hombre poco dotado que rompió su soledad y su alienación a través de una obra fronteriza y patética; el alcohólico, místico, sifilítico, angustiado y enloquecido que logró, con gran esfuerzo convertirse en un genio. Este mito —que se realiza en varios actos siguiendo una dramaturgia muy precisa— es tan querido a la humanidad de nuestro tiempo porque fue capaz de romper el círculo dantesco de la bohemia, se ofrece como un héroe fronterizo y existencial del espíritu, mártir y santo de la vocación artística, extralimitador de la condición humana que logra hacernos partícipes del horror vivido.

Pero no siempre fue así. Porque el mito se constituyó a partir de una leyenda que no siempre fue pública. John Rewald, el magnífico historiador de los impresionistas y postimpresionistas, ha demostrado que la leyenda de Van Gogh se formó en torno a los años veinte. Incluso ha demostrado más: que su vida maldita fue ocultada cuidadosamente durante un buen tiempo. Paul Gauguin es el autor, directo e indirecto, de este ocultamiento de la existencia de Van Gogh como desequilibrio y locura hasta llegar al suicidio. Muchos otros artistas vivieron las penurias, soledades y dramas de Vincent, pero no interesaba a los creadores que siguieron al impresionismo que los burgueses de su tiempo utilizaran a Van Gogh como emblema para combatirles todavía más de lo que lo hacían a finales del siglo pasado y a comienzos del presente. La leyenda de Van Gogh sirvió después para valorizarlo más, para canalizar la mirada del mundo sobre él, convirtiéndole en mito; pero el reconocimiento del artista Van Gogh se produjo mucho antes que la leyenda. Van Gogh no necesitó de la leyenda romántica de desesperado frecuentador de todos los infiernos existenciales que le sigue como una sombra trágica a partir de los años veinte, para ser reconocido y admirado en su verdadera dimensión de creador. Creemos que en muchos casos, por el contrario, la leyenda y el mito Van Gogh impiden ver sus obras tal y como son, sin impostaciones externas.

Al finalizar el siglo, en el ambiente pictórico, un grupo de pintores y artistas intenta descubrir un nuevo ordenamiento estético que inaugura una nueva época, después de acabar con las leyes establecidas por el Renacimiento. Tras los impresionistas, varios pintores introducen enormes posibilidades de desarrollo al arte de la pintura, y anuncian como el advenimiento de un nuevo planeta de las formas. Haciendo una reducción algo injusta, se puede decir que estos pintores eran: Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Seurat, Munch. A ellos podrían unirse algunos otros, entre los que destacarían Degas y Toulouse-Lautrec, además de la influencia de las últimas obras de Monet, especialmente la serie de nenúfares. Quizás en ese momento —el tiempo intervendría después en favor de Van Gogh y Munch— los artistas que representan mejor las posibilidades de desarrollar un dominio nuevo de las formas, tras la ruptura con el Renacimiento y sus leyes estéticas, fueron Cézanne y Gauguin. Cada uno a su manera, van a influir en todas las escuelas y movimientos del siglo XX, muchas veces entremezclándose ambas influencias. Van Gogh es considerado entonces —y en parte ahora también— por todos los críticos e historiadores como una figura secundaria. La influencia más decisiva de Van Gogh, en el alborear de nuestro tiempo, está en la utilización del color, que a su vez debe tanto como a él a Gauguin, Bernard y Toulouse-Lautrec. Pero la fuerza del color y la utilización de una libertad



absoluta de la pintura por parte de Van Gogh, le colocan en una situación importante en la evolución de las formas nuevas, aunque sin ser decisiva. Tendría que aparecer una línea de continuidad en su obra, que procede también de Daumier y Toulouse-Lautrec, aunque éste es un discípulo como el holandés de aquél, posteriormente en nuestro siglo, para que Van Gogh fuera reconocido como un gran maestro. Nos referimos al expresionismo, y las diversas corrientes asumidas en nuestro tiempo. Van Gogh es un pintor de esbozos, de estudios, de experiencias, de ensayos, de pruebas, que cuenta y, sobre todo, contaba entonces con pocas obras consideradas acabadas para el gusto coetáneo. Van Gogh debe al éxito de la continuidad del expresionismo, al auge de las ideologías románticas, dionisiacas y existencialistas de nuestro siglo, que se le considere ahora como un creador que se expresó totalmente, y no como un experimentador que se buscaba y no llegó a encontrarse, en su opinión, y dentro de la línea de desarrollo que seguía, que no era otra que la renovación del impresionismo.

Pero entonces, ¿de dónde viene su prestigio? ¿A qué se debe que Van Gogh sea considerado hoy multitudinariamente, por los *mass media* y por el mercado, como el gran genio anterior a Picasso? ¿Qué razones justifican sus enormes precios en el mercado y la admiración que provoca en toda clase de gentes?

Entre el mito y la leyenda, en la selva de significaciones y símbolos de su tiempo y del nuestro, se puede hablar de un fenómeno Van Gogh. Introduciendo un sistema de aproximación lateral; a él queremos acercarnos en la reflexiones que siguen.

La estructura del mito

En realidad, resulta muy difícil separar en Van Gogh vida y obra. Hay que hacer un gran esfuerzo, porque se hallan entrelazadas, ciertamente, de una manera profunda. La vida de Van Gogh que ha sido dramatizada y novelizada frecuentemente —y el cine le ha hecho muy popular para grandes masas—, posee características muy acusadas. Ofrece, además, la presencia de un personaje límite, absolutamente fronterizo, de una gran capacidad de sugerencia. Desde un punto de vista narrativo, ofrece posibilidades de realizar un relato unívoco: sus diversas búsquedas del amor, de la religión, sus experiencias como pastor de almas, sus creencias socialistas, su entrega a la pobreza y a la fealdad del mundo, la búsqueda de sí mismo entre mineros y campesinos como en un vía crucis voluntario... Todo esto pertenece a la primera parte de su historia. A ello habría que añadir su afición al dibujo desde siempre, su pretensión de fijar experiencias y personajes, ambientes y paisajes humanos a través del lápiz y del carboncillo, sus primeros intentos de aprender la técnica del dibujo y la pintura, su carencia de dotes para ello, su falta de talento. Todo esto en Holanda y en el Borinage —más su fracaso en París y Londres como anticuario y vendedor de arte—, forman a manera de un *background* dramático, sociológico y psicológico, y crean un hilo conductor perfecto para desarrollar una historia de búsqueda de identidad y de experiencia de la vida. Esta parte de su biografía ha sido tratada siempre cuidadosamente, porque planteaba las bases de su conducta posterior. La dificultad de ser de Van Gogh se establece enseguida, así como su desgarramiento del



mundo, la hostilidad de la sociedad, la imposibilidad de comunicación, los sentimientos exagerados y su torpeza, basada en la exaltación de su carácter, para mantener relaciones discretas, tanto con su familia, como con sus amigos y las mujeres.

Pero la parte de su biografía que ofrece una estructura narrativa perfecta es su definitiva vuelta a Francia. Durante poco más de cuatro años, se desarrolla el drama decisorio. En un tiempo tan breve vive sus experiencias más espectaculares, aprende a pintar, descubre un universo expresivo propio, es atacado por varios accesos de locura, rompe con Gauguin, el artista a quien más admiraba, pasa días y noches hambriento en los dominios del alcohol, se corta una oreja que ofrece a una prostituta, y tras algún intento de suicidio en el sanatorio de Saint-Rémy, acaba con su vida, estando a punto de fracasar incluso en eso. Como si fuera conducido por un implacable dios menor, esos cuatro años y unos meses conforman una estructura perfecta de pasión, como un inverso milagro medieval. La soledad, la compasión, el amor a los pobres, el desamor, el hambre, la locura, la angustia que su destino y el de su hermano, conducen como un *fama fatum* a este hombre, que a la vez se emborracha paganamente de soles, de campos de trigo, de lirios y de rosas, de cipreses, de objetos sin prestigio, de paisajes místicos, de cafés nocturnos, de callejas y caminos que no parecen conducir a ninguna parte...

En París, durante 1886 y 1887 pinta más de doscientos cuadros siguiendo la técnica impresionista. Paisajes y escenas de Montmartre y de Asnières que, si no hubiera realizado otras cosas después, le hubieran situado como un impresionista de tercera fila. Pero consigue aprender la técnica y de vez en cuando, entre discusiones teóricas con Bernard, Toulouse-Lautrec y Gauguin, y borracheras de absenta que minan su salud y sus nervios, algunos cuadros muestran su personalidad, todavía incipiente, una mirada que quiere salirse de las normas demasiado estrechas, el intento inconsciente por su parte de imponer sobre la tela una visión que quiere ser más libre.

En Arles, buscando la luz y el color de las estampas japonesas, se encuentra a partir de febrero de 1888. Descubre el Mediodía y con él el sentido mítico que para él tenía el Japón. Escribe entonces a Emile Bernard: «Quiero comenzar diciéndote que este país me parece tan bello como el Japón, por la limpieza de la atmósfera y los gayos efectos del color». Y después: «Habrá real ventaja para los coloristas enamorados de la luz y del color, en emigrar al Mediodía». Y también : «Es absolutamente útil ver el Mediodía, donde la vida transcurre más al aire libre, para comprender a los japoneses». Y escribe por entonces a su hermano: «Quisiera que pasaras una temporada aquí. Sentirías la cosa al cabo de cierto tiempo. La vista cambia, se ven las cosas con ojo más japonés; siéntese el color de otra manera». Pero Arles, que es como su meca, donde se va a encontrar como pintor, donde va a realizar una gran parte de su mirada pictórica y donde crea algunos de los cuadros que le han hecho universalmente conocido después, es un período tanto de exaltación febril como de tragedia, de felicidad y de tremenda soledad, de accesos místicos ante la naturaleza y de muerte de sus más grandes ilusiones, entre las que cuenta mucho aquel mítico «Taller del Mediodía». Todo ello en menos de un año, que es el tiempo real que habita en Arles, que es el espacio ideal donde ocurre su encuentro consigo mismo y con la pintura. En ese corto espacio de tiempo, los hallazgos del paisaje, del sol, de la luz, del color, le conducen durante meses a una desenfrenada pasión creadora. Duer-



me poco, apenas come, cambia los horarios normales, se emborracha de colores, pasa días enteros al fuerte sol veraniego del Mediodía, todo ello para pintar sin descanso, para no interrumpir la fluencia de sus descubrimientos. Hay días en los que pinta más de dos cuadros. Durante once meses, a pesar de los preparativos para la llegada de Gauguin, Van Gogh va a pintar más de doscientos cuadros. Arles y la Provenza, la Camarga y las llanuras de Crau son el escenario geográfico donde este solitario conocerá algo parecido a la dicha.

El otro espacio mítico es el de la desdicha, pero también aquel que le convertiría en el líder del movimiento expresionista años después. Saint-Rémy tiene algo de escenario gótico, posee los caracteres escenográficos de condena y muerte de los románticos, es el lugar ideal tantas veces expresado por los expresionistas, dominio del terror esencial que a todos nos acecha y confín en el que todo límite —lo sano y lo insano, lo consciente y lo inconsciente— se reúnen. Allí pasa, como momento crucial de su vía crucis personal, más de quince meses, durante los cuales pierde la razón en diversas ocasiones, en algunas de las cuales llega hasta pasar dos meses enteros en profunda crisis, y de las que no tenemos noticia, pues deja de escribir sus famosas cartas al hermano. A pesar de su decaimiento y la lucha contra la enfermedad, más los estados depresivos que la preceden, en los momentos de serenidad, dentro de su cuarto, en el patio del sanatorio, y a veces en los alrededores —siempre acompañado de algún guardián—, Van Gogh va a pintar más de doscientos cincuenta cuadros. Y en ellos, curiosamente, se encontrarán algunas de sus obras más angustiadas, pero también de las más serenas. El célebre cuadro de *Los lirios* pertenece a estas últimas, y en el que la mirada del pintor canta las excelencias de la naturaleza, como una entrega de la belleza del mundo en su apogeo. Pero *La noche estrellada* es un grito de angustia, y es ese otro mundo que se le escapaba a veces a Van Gogh, que, en realidad, sólo pretendía realizar una obra que fuera un todo y que cantara la armonía zen del mundo. Pero él mismo era consciente de que algo en él le impedía ajustar su mirada a esa perfección de la naturaleza. El mundo del yo, de la angustia fundamental, de la falta de equilibrio entre nuestros deseos y la ciega realidad de las cosas, penetraba en él, y siempre a su pesar, para ofrecernos esas imágenes alucinadas que nos hacen temblar. Él lo sabía y lo escribió: «Mis cuadros son, sin embargo, casi un grito de angustia».

En Saint-Rémy esta angustia lucha, y puede muchas veces, con la serenidad y la búsqueda de armonía, los trazos menos bruscos, la utilización de una técnica más empastada y gradual que estaba logrando, con gran esfuerzo. Van Gogh sentía los fantasmas de su yo imponiéndose a la belleza que sentía objetivamente en la naturaleza, y entonces, su furia pictórica le poseía: la apariencia de las cosas dejaban su lugar a la introspección, a la visión subjetiva, a formas que correspondían a la mirada pura, creando un mundo agónico enteramente libre. Y allí se hacía partero de algunos elementos fundamentales del arte contemporáneo. Al destruir los espacios y la conexión lógica con la realidad, al romper con la representación objetiva, Van Gogh penetraba en otro planeta: en el inabarcable planeta de las formas contemporáneas. Y en ese momento, el colorista cede en parte su lugar al tenebroso pintor de tonos más oscuros.

En Auvers, se olvidará de casi todo el impulso de color y deformará la realidad para representarse a sí mismo. El carácter moral de sus pinturas y, sobre todo, de sus retratos y autorretratos, que quieren devolver a la realidad y a los seres humanos su condición propia, como hechos desde dentro, Van Gogh, en los últimos meses, se retratará a sí mismo, no sólo en los autorretratos, sino en esos cuadros que hablan de su angustia y de su visión terrible de un mundo hostil, que había perdido totalmente sus galas. *Las granjas en Cordeville, Carretera con ciprés bajo el cielo estrellado, Retrato del Doctor Gachet, La iglesia de Auvers* y *Campo de trigo con cuervos volando,* pertenecen ya a otro tiempo, no en el que vive. Es como si Van Gogh se despidiera del mundo, se metiera cada vez más en sí mismo, y, furiosamente, quisiera dejarnos grabado para siempre su terrible desgarro, el grito de alguien que ha comprendido que este mundo no está para el goce, sino para el sufrimiento. El Van Gogh lírico, el Van Gogh decorativo, el Van Gogh japonés, el Van Gogh religioso, el Van Gogh socialista, el Van Gogh colorista, aquel que veía en la naturaleza permanentes muestras de lo sagrado, ha muerto. Y, como diría Viola, si el talento es privativo de pocos, pero el genio es de todos —porque todos estamos condenados a muerte, y eso nos puede hacer genios—, este Van Gogh que quiso acceder al talento, quizá no supo nunca que, conducido por la proximidad de la muerte, se convirtió en uno de los genios más profundos que haya expresado la verdadera condición del hombre, sujeto de angustia, al que las glorias de la apariencia del mundo hacen olvidar su verdadera condición de desterrado.

Como un retrato espiritual

En realidad, el mito Van Gogh es verdadero en el sentido que desarrolla con una rara perfección narrativa el que vida y arte no pueden separarse. Que uno y otra están imbricados, y que sólo los artistas que han comprendido el arte como forma de vida, y no sólo como teoría o aplicación, logran robar al mundo una visión que está hecha a la vez de sí mismos y de las condiciones objetivas de su mirada. A lo largo de toda su vida —y tenemos, por fortuna, en sus cartas una permanente demostración—, Van Gogh quiso crear una obra que le sobrepasara. Algo que estuviera por encima de su paso por el mundo y que aportara a éste algún elemento que le fuera propio, oculto y a la vez positivo. Desde que decidió ser pintor, Van Gogh vivió una vida dedicada enteramente al arte, y a él sacrificó todo, a él entregó «grandes gastos de sangre y cerebro». Y de esta manera, vida y arte se confunden en él de tal manera que este hecho a veces nos impide ser libres frente al artista.

Para conocerle, y seguir sus pasos en su particular «filo de la navaja», contamos con cuarenta y tres autorretratos, que pintó a lo largo de un poco más de dos años. Sabemos por sus cartas que esta dedicación a su rostro no se debe a vanidad, ni siquiera a un sentido especial de la introspección, sino al hecho más simple de que le gustaban los retratos, que no quería ser sólo un pintor de bodegones y de paisajes, que deseaba ser esencialmente un retratista de la figura humana, pero que sólo en pocas ocasiones pudo contar con modelos. Cuando los tuvo, se dedicó a retratarlos con un entusiasmo y un cuidado



supremos. Y de ahí esos pocos, pero decisivos, retratos, con los que cuenta su obra. Pero, a través de los autorretratos —qué hermosa galería se podría formar y qué gran documental se podría hacer a través de ellos, señalando los cambios, la evoluciones y los hallazgos artísticos y las experiencias vitales—, podemos seguir los avatares de esos dos años y medio. Dos años y medio que son para Van Gogh tanto como los largos años de experiencia de muchos artistas. Las huellas de sus descubrimientos y titubeos como artista, los trazos de su enfermedad, está representada en estos autorretratos que señalan el camino de perfección, de Arles a Auvers, recorrido por Van Gogh, perseguido siempre por la jauría de perros de un destino que se cumplió con dramático rigor. Toda una gama de expresiones, de sentimientos, de estados de ánimo están reflejados en ellos.

Algunos han pasado a la gran galería universal de los autorretratos, y forman también parte de la leyenda. Recordemos dos: *Autorretrato (con la oreja vendada),* de las Courtauld Institute Galleries de Londres, y *Autorretrato,* del Musée d'Orsay de París. El primero está pintado en Arles en enero de 1889, y los colores brillan con fuerza: azules, verdes, amarillos, el negro de la *casquette* y algunos toques de rojo en la estampa japonesa del fondo. Pero todo está empastado en un intento tonal de ajustar la pureza de los colores mediante sucesivos juegos de aproximación entre unos y otros. La mirada desolada se encara con el futuro, pero parece más bien sopesar el pasado, la ocurrencia de su corte de oreja, la ruptura de Gauguin, la premonición de que la Casa Amarilla y la Escuela del Mediodía desaparecerán o no se cumplirán. El segundo tiene una tonalidad más equilibrada: Van Gogh juega con los verdes, algunos limítrofes con el amarillo y leves azules que modulan el conjunto. El uno nos sorprende por la presencia colorista, que da un tono moral al autorretrato, destacando el ambiente, quizás una señal del paraíso perdido, que parece escapársele de la mirada retrospectiva. El otro es como una aparición, como si invocara su presencia en la tela. Parece venir de la nada. El vacío le rodea. Está enmarcado en pinceladas curvas y precisas que casi no destacan del rostro. Parece surgir de un sueño o de un paisaje subjetivo. Su mirada ahora se enfrenta con el futuro. ¿Hay serenidad en esos ojos levemente aterrorizados, como explicaba en una carta a su hermano? Como un personaje de Faulkner, Van Gogh se autorretrata contemplando un futuro que no existe. Parece adivinar que su camino se acaba: enfrente hay un muro. Este autorretrato nos compunge, porque vemos a alguien que surge de la nada y se enfrenta con ella. No hay ánimo ni desánimo, no hay entusiasmo ni dolor. Sólo la mirada de un condenado a muerte que sabe que no hay delante ninguna puerta, ningún camino, ninguna escapatoria.

En una carta —qué maravilloso conocedor de sí mismo se muestra siempre— expresó lo que se podría considerar como toda una teoría de su obra y como un destino. «Quisiera hacer retratos —escribe— que, un siglo después, fueran como apariciones para las gentes de entonces». Esta especie de emblemática proposición se realiza claramente en sus autorretratos, pero la dimensión mágica está siempre presente en el tratamiento de sus pocos, pero inolvidables, retratos. Curiosamente es en sus retratos donde sus avances expresivos se notan más. Incluso algunas veces logra en los retratos anticiparse formalmente a otros cuadros de paisajes, bodegones u objetos. Hay en él como una dedicación más exhaustiva al tema y al tratamiento. Creo que es su interés moral por el retrato lo que



le hace casi siempre acertar y anticipar su asimilación de la técnica. Si Van Gogh se siente siempre poseído por la naturaleza, a la que dedica toda su energía cuando intenta representarla, esta posesión se produce de otra manera en el retrato. Busca los «colores morales», como explica alguna vez, que se correspondan con el personaje, y trata de representarle en su intimidad. A la vez como él le ve y como se ve el personaje mismo. Sólo puede retratar a seres a los que quiere, que merezcan su respeto, y por eso sólo pinta personas humildes, heridas por la vida.

Sobre el retrato escribe una vez, «que está más en concordancia con lo que buscó y encontró Delacroix en su *Tasso en la prisión* y en tantos otros cuadros, en los que representa a un hombre verdadero. ¡Ah, el retrato, el retrato, con el pensamiento, con el alma del modelo...!» Es cierto que cuando contemplamos un retrato de Van Gogh nos sentimos exactamente como ante una aparición: el ser humano está ahí retratado en toda su dimensión existencial. Está delante de nosotros y le conocemos. Podemos imaginar lo que piensa, qué siente, cuál es su actitud ante la vida. Se presenta ante nosotros como alguien que pasara a nuestro lado y se detuviera el tiempo necesario, con una luz favorable, y le atisbáramos en su relieve físico, en su dimensión moral y espiritual, en las heridas causadas por la vida y en sus sueños cumplidos o incumplidos.

Pero lo cierto es que Van Gogh resulta siempre ser mejor pintor y adelantar su mirada, encontrando soluciones personales, cuando trata el retrato. Compárese su obra impresionista de París con los retratos de la misma época, en éstos es un pintor que está por encima de sí mismo y que adelanta soluciones técnicas que encontrará más adelante. *La mujer en el Café du Tambourin, El poeta, Retrato de Eugène Bock*, o *El vendedor de pinturas «Père» Tanguy*, no desmerecen en nada, aunque el lenguaje sea menos perfecto, que los realizados en Arles, donde el impresionismo se halla casi olvidado, y Van Gogh comenzaba a romper con los pintores de la luz para encontrar una figuración más expresionista y libre. Aquí también pueden compararse las diferentes miradas del pintor en los paisajes y en los retratos. Del mismo junio de 1888 son *La llanura de Crau, Barcas en Saintes-Maries* que al *Zuavo sentado* o *La Mousmé*. De un mes después es *El cartero Roullin* (Boston, Museum of Fine Arts), y aquí ya encontramos la mirada de Van Gogh en toda su plenitud. El juego del azul con los amarillos, rojos y verdes posee una armonía, como un equilibrio de complementarios, que va a hacer posible que Van Gogh se atreva con dos temas más complejos. Y ello es posible gracias a la utilización de estas gradaciones de los colores, a pesar de su intensidad y de su entonación casi lírica: *Interior de café nocturno* y *Frente al café nocturno*. Ambos cuadros son de septiembre, como *La casa de Van Gogh en Arles*, pintura menos compleja, pero que posee, como los otros anteriores, una visión que parece proceder del cuidado, la atención y el mimo que utilizó en los retratos. En estos cuadros se trata no de pintar unos paisajes, de hacer corresponder visión y realidad, de captar el mundo objetiva y subjetivamente. Más bien son escenarios morales, espirituales, existenciales. Lugares que pertenecen al hombre y que, por tanto, deben ser tratados desde el hombre mismo, como parte de él. Quiero decir que el café de Arles como la Casa Amarilla tienen componentes espirituales, a la vez retratan algo objetivo, pero están tildados por la existencia del hombre. Como en sus retratos, Van Gogh nos ofrece aquí una visión interior, vivida, agónica.



Es sorprendente que sea a partir de este retrato del cartero Roullin cuando Van Gogh empiece a introducir en su pintura esta visión de retratista: este mundo interno, espiritual, este espacio de la existencia, esta emanación humana que hay en las cosas. Ya en agosto nos ofrece algunos bodegones que tienen ese carácter humanizado *(Florero con adelfas y libro),* pero va a ser en el otoño cuando realice esa mirada de retratista sobre las cosas, los paisajes, los hombres. Fíjense en esa mirada humanizada en *El jardín del poeta,* o en la versión de *El sembrador (según Millet),* de noviembre de 1888, frente al mismo tema tratados en junio, el uno de la colección de Otterlo y el otro de la colección de E. G. Bührle. Esta humanización, esta forma de tratar la realidad como un retrato, le llevarán cada vez más lejos, a ser más esencial, a cuidar el equilibrio y el conjunto de los colores, a matizar la pincelada y a cargar el cuadro de intuiciones espirituales. Así *La silla de Van Gogh en Arles* (Tate Gallery) muestra a un personaje más sobrio, más ensimismado, más dramático y espiritual que *La silla de Gauguin en Arles* (Rijskmuseum V. Van Gogh). A través de estas dos sillas, Van Gogh realiza una interpretación en dimensión espiritual de sí mismo y de Gauguin. Y esto le permitirá después —esta búsqueda de la introspección en el retrato y en lo retratado— liberarse para dar su visión más personal. Ahora ya tenemos al artista enfrentado consigo mismo, liberado en parte de ese peso que siempre tuvo la realidad sobre él, y de la que no quiso distanciarse, Van Gogh y su visión subjetiva del mundo, que pronto haría que fuera penetrada por sus estados de ánimo, sus sueños, sus fantasmas...

Un escritor llamado Van Gogh

Veamos cómo describe Van Gogh con palabras a dos de sus retratados: el «Père Tanguy» y el cartero Roullin. «No sé si podré pintar al cartero como lo siento —escribe en agosto de 1888—. Es un hombre tan revolucionario como el viejo Tanguy. Se le considera probablemente como un buen revolucionario, porque detesta cordialmente —¡oh, vieja paradoja de los ingenuos desilusionados de la Edad de Oro política con que soñaron!— a la república de que estamos gozando, y porque, en suma, duda un poco y está también un poco desencantado de la idea republicana». Y en carta a Bernard describe a Roullin: «Tipo socrático, y no menos socrático por ser un poco alcohólico, y, en consencuencia, subido de color. Su mujer acaba de dar a luz y el buen hombre revienta de satisfacción. Es un terrible republicano como el "père" Tanguy. ¡Santo Dios, qué gran tema para pintar a lo Daumier...!»

Algunos de los retratos se explican por la manera en que expresa en París su ideal del retrato, rasgos de los cuales se encuentran en sus cuadros sobre el *Père Tanguy* y el *Cartero Roullin,* así como en el de *El poeta,* a quien se refiere: «Quisiera hacer el retrato de un amigo artista que sueña grandes sueños, que trabaja como canta el ruiseñor, porque su naturaleza está hecha de ese modo. Será un hombre rubio. Y quisiera poner en el cuadro el cariño, el aprecio que siento por él. Lo pintaré, para comenzar, tal cual, es decir, tan fielmente como pueda. Ahora bien: el cuadro no estará así acabado, porque para terminarlo he decidido ser un colorista arbitrario. Exagero lo rubio de la cabellera: todos

los tonos anaranjados, los amarillo-cromo, el limón pálido. En lugar de pintar detrás de la cabeza el muro vulgar y mezquino de la habitación, pinto el infinito: hago un simple azul, el más rico, el más intenso que yo pueda elaborar. Y por esta sencilla combinación, la cabeza rubia, iluminada sobre este fondo tan rico, produce un efecto misterioso, como el de la estrella en el azul profundo».

Vamos a citar varias veces más el escrito. A través de las cartas a su hermano, Van Gogh nos da cumplida noticia de su vida. Cualquier biógrafo tiene en ellas una gran parte de su trabajo hecha, así como en las de Theo. Se encuentran en cartas a éste importantes informaciones y consideraciones sobre el arte en general y su pintura, así como en otras que envió a sus amigos, especialmente a Emile Bernard y a Paul Gauguin. Descubriremos todo un universo de intereses artísticos y descripciones agudas de la vida de su tiempo, así como de sus estados de ánimo. Van Gogh fue además un excelente crítico de su obra y sus observaciones sobre cuadros concretos demuestran no sólo su capacidad de reflexión, sino también su capacidad para describir algunos cuadros de los demás que consideraba fundamentales para él.

Hay dos cuadros que describe como nadie sería capaz de hacerlo. Nos referimos al *Interior de café nocturno* y *Frente al café nocturno*. He aquí cómo describe al primero: «He tratado de expresar con el rojo y el verde las terribles pasiones humanas». Y más adelante prosigue: «La sala es de color rojo sangre y de amarillo amortecido. Hay una mesa de billar verde en medio de la sala; cuatro lámparas amarillo limón, con resplandores anaranjados y verdes. Aparece por todas partes un combate, una antítesis entre los verdes y los rojos más distantes; en las figuras de los golfos que allí duermen, en la sala vacía y triste, juegan el violeta y el azul, etc.» Y en otra carta explica su intención al pintar este cuadro: «He tratado de expresar que el café es un lugar donde uno puede arruinarse, volverse loco, cometer crímenes; en fin, he tratado esta obra por medio de los contrastes de rosa tierno y de rojo sangre y heces de vino, de verde suave Luis XV y del Veronés, contrastando a su vez con los verdes-amarillos y los duros verdes-azulinos; todo ello en una atmósfera cálida, infernal, de azufre pálido; he tratado de expresar, digo, algo así como las potencias de las tinieblas de la muerte».

Como todo artista romántico —y todo expresionista lo es—, la potencia de visión de Van Gogh no puede limitarse sólo a la pintura. Necesita escribir, investigar en sus pensamientos, describir las ilimitadas fronteras del terror y del caos que envuelven a la realidad cotidiana. Como todos los grandes expresionistas, las cartas le sirven para exponer su mirada lúcida, y la amenaza que encubre toda apariencia. Nolde, Barlach, Holder, Munch, Kandinsky, Kokoshka eran escritores al mismo tiempo que pintores. Es posible que de haber vivido más tiempo, Van Gogh nos hubiera ofrecido su visión total a través de la literatura; no sabemos si a través de la poesía o el relato.

Un pintor poco dotado

A lo largo de sus cartas, un tema está siempre presente: el de la hostilidad del mundo. No hay otro tema más romántico. El artista romántico se siente en el mundo como un



desterrado. Siente que ha abandonado un paraíso y que ha sido arrojado a este mundo infernal. Por eso, el romántico sueña con la muerte, a la que considera como una liberación. El suicidio es para él el bien supremo: por su medio rompe sus cadenas y puede volver al origen. Este pensamiento gnóstico y romántico está en Van Gogh, sólo que es vivido por él de una manera paradójica. Desea aferrarse al mundo y entrever en él su lado paradisiaco; piensa de alguna manera que en el infierno terrenal pueden encontrarse trazas del paraíso perdido. Su vida personal es un drama, pero sucesivamente se agarra a tres formas de religión en un intento de hacer de su destino un camino de perfección, tal vez una manera de descubrir la belleza esencial velada por la caída original y también para descubrirse a sí mismo en este mundo de terror. Elige, primero, el cristianismo militante y de ahí su vocación evangélica y sus experiencias de pastor laico en el Borinage; desengañado, en París se hará ateo y descubrirá en el socialismo una manera de convertir la compasión en solidaridad; pero la religión definitiva —sin abandonar nunca muchos rasgos de las otras dos en su comportamiento— será para él la pintura. Ser pintor será lo fundamental para Van Gogh, una vez que decide serlo en 1880. Durante diez años, va a dedicarse a ser pintor: no le importan la fama, el desprestigio social, el hambre, la enfermedad, la soledad, la hostilidad de las gentes... Ser pintor es su camino definitivo, una manera de integrarse en el mundo. «Tanto en la vida —escribe—, como en la pintura, puedo muy bien pasarme sin Dios, pero no puedo, sin sufrir, pasarme sin algo que es más grande que yo, que es mi vida entera: la fuerza de crear».

Van Gogh explicita claramente esta ambivalencia. Sintiendo que el mundo de los hombres es hostil para él, vive de espaldas a una sociedad que le margina y rechaza. A causa de su gran amor a la humanidad, es incapaz de recibir sentimientos de los demás. Tras la pérdida de sus amores de juventud —Ursula Loyer y su prima Kate— se vuelve hacia la miseria de las prostitutas, y siente una atracción profunda por la fealdad, mujeres deformes, miserables, enfermizas, como si buscara un anticanon de la belleza. Con la amistad también tiene problemas: tanto como se exige a sí mismo en la entrega de la amistad, lo exige de los demás. Sin embargo, el mundo de la naturaleza le fascina y obsesiona. Quizá busca en él lo que no puede encontrar en los hombres. Al toparse con la sociedad, se vuelve hacia el mundo, el paisaje, los objetos, las flores, las llanuras y las calles, todas aquellas cosas que están impregnadas de la gloria y de la miseria del hombre.

La pintura será una forma de existir, pero también de buscar y de encontrar sentido a las cosas. No se trata de representar el mundo, de copiarlo, sino de desentrañarlo, de investigarlo. Para él el arte —y en eso demuestra siempre su contemporaneidad— es una forma de conocimiento. También una forma de existencia. Van Gogh no repite las reglas de ninguna academia, sino que inventa su propia técnica, para con ella introducirse en el meollo del sentido del mundo y operar en él una acción positiva, por pequeña que sea. En algún momento, al tratar del arte de los clásicos y al compararlo con los modernos, dice que «lo que quiere decir, a propósito del arte antiguo y moderno, es que los artistas modernos son tal vez más grandes pensadores». No sólo es que piensen más, es que son más libres para experimentar más. El arte moderno es crítico y ensayístico. Casi todo él está basado en el esbozo, en la investigación, en la experimentación. Y es también el arte moderno, frente a las sucesivas evoluciones de la estética del Renacimiento, un arte



agónico, en el que cada artista crea sus reglas y trata de exponer su visión personal. Van Gogh —y eso se ve tanto en sus obras como en sus cartas— se buscó y trató de hallar una forma de arte que le sirviera para representar su peculiar manera de ver el mundo, en un intento de llegar a un acuerdo con él.

Pero, además, se encontró con un problema que hace más patética su figura. No es que empezara tarde. Eso les ocurrió a otros antes que a él. Aunque le gustaba dibujar desde pequeño, Van Gogh era un hombre poco dotado para la pintura. Ahí está su martirio, pero ello le permitió quizá también llegar a un punto de desarrollo de su propio estilo que quizá no habría alcanzado, de contar con mayores dotes, pues esto le hubiera permitido una mayor facilidad, una menor necesidad de búsqueda, una menor aplicación apasionada. A través de sus cartas, si bien es verdad que muestra siempre un excelente criterio y un evidente buen gusto, así como un enorme interés por el estudio de la técnica y de los problemas formales, se ve lo difícil que le resultó aprender las técnicas más elementales. Como carecía de talento para determinadas acciones técnicas, tuvo que inventárselas para poder crear. Por otra parte, nunca pensó que lo que realizaba estaba bien. Siempre habla de que está aprendiendo, ensayando, experimentando, probando, y que espera que un día pueda llegar a expresar lo que quiere. Hablando de la dificultad de la pintura, escribe una vez que «desde luego, para el arte, con el que hay necesidad de contar mucho con el tiempo, no estaría mal vivir más de una vida». Su torpeza como pintor le hace sufrir, le aleja de los demás pintores, que no le toman muy en serio. Sólo Bernard, Toulouse-Lautrec, y un poco menos Pissarro y Gauguin, entienden lo que hace. Por otra parte, él se sentía inferior a casi todos. En realidad, siempre se sintió un aprendiz de pintor, que un día haría una obra que a él le complaciera.

En este sentido es muy ilustrativa la carta que dirige a Albert Aurier, tras leer el artículo (el primero de todos que se escribió sobre Van Gogh), que había publicado en el *Mercure de France:* «Querido Monsieur Aurier, muchas gracias por su artículo en *Le Mercure de France* que me ha sorprendido mucho. Me gusta mucho como obra de arte en sí, encuentro que logra el color con las palabras; en fin, en su artículo me vuelvo a encontrar con mis telas, pero mejores que lo son en realidad, más ricas, más significativas. Sin embargo, me siento incómodo cuando pienso que más que a mí lo que escribe le pertenecería a otros. Por ejemplo, a Monticelli sobre todo». Y más adelante: «Quizá debería darse cuenta de que su artículo hubiera sido más justo y —me parecería— en consecuencia más poderoso si, tratando la cuestión del porvenir de la "pintura de los Trópicos" y la cuestión del color, hubiese hecho justicia —antes de hablar de mí— a Gauguin y a Monticelli. *Pues la parte que me corresponde, o me corresponderá, se lo aseguro, es muy secundaria».*

La falta de dotes le impidió ser el pintor que quería ser, pero le permitió ser otro. Justamente aquel que es esencial en la historia de la pintura moderna y al que hoy admiramos tanto. Él consideró siempre toda su obra como un camino de experimentación. Sus cuadros sólo eran estudios para hacer una obra que definía así: «Legar al mundo una obra coherente. A condición de que logre realizar algo que constituya un todo. Eso es lo que yo busco». Nunca lo encontró. A pesar de nuestra admiración por su obra, él creyó que no lo había encontrado. De ahí que cuando hablamos de Van Gogh, le simplificamos, pues el mito nos impide verlo. Porque no se puede hablar de un solo Van Gogh. Hay va-



rios Van Gogh, que, además, no siguen una línea recta. Se mezclan también en el tiempo. Pero de esos diversos Van Gogh hablaremos después.

Tres visiones de la pintura

La compleja, rica y extraña personalidad de Van Gogh es un factor que multiplicó también su problemática y temario como pintor. Y no sólo le enriqueció en sus motivaciones profundas, sino que le hizo bascular de un lado para otro buscando en cada uno de sus intereses reales una agarradera para establecerse en el estilo y en la búsqueda de una mirada. Pero en épocas concretas, sus complejos intereses le llevan de una motivación a otra, de una forma a otra. Cuando ha decidido —en Saint-Rémy— que utilizará una pincelada más suave y un color más ajustado, sin jugar en exceso con la oposición de los contrarios, a menudo suelta la mano y crea con violentas pinceladas algunos de sus cuadros más expresivos. Así puede oponerse el cuadro *Matas de lirios*, de mayo de 1889, a *Dos cipreses*, de junio del mismo año, o *Campo de trigo con cipreses* (junio 1889) con *Noche estrellada*, del mismo mes y año.

La verdad es que su visión múltiple del mundo, del hombre y de sus estados de ánimo le conducen a veces en contra de sus búsquedas pictóricas. Y eso produce en ocasiones en el espectador una curiosa sensación de ambivalencia. Hay veces que preferimos uno u otro de los diversos Van Gogh. Hay quien prefiere al paisajista, otro al de los bodegones, aquél al de los retratos, este otro al de las flores, más de uno al creador de estados de ánimo, pero hay quien ama sus interiores y sus cuadros de objetos por encima de todo. Naturalmente, existen en todos ellos, especialmente a partir de Arles, una visión unitaria, algo que ejerce sobre nosotros una especial fascinación y una profunda emoción de descarga. Contemplamos una silla, el interior de su casa en Arles, unos girasoles, unos lirios, unos campos de trigo, un patio enrejado, alguna escena nocturna o los retratos y autorretratos, y sentimos que allí ocurre algo que es profundamente de Van Gogh. Y es que, como dice John Rewald, «sus obras están cargadas de alusiones, reminiscencias, de meditaciones e incluso de presentimientos; están infladas de compasión y de ternura reprimidas, de fervor evangélico y de éxtasis paganos. Cada una amplifica su contenido literal, simbólico, que le añade una dimensión espiritual».

Y es que hay, por lo menos, tres formas de entender el arte en la obra en marcha de Van Gogh. Tres formas que se corresponden, además, con tres visiones o actitudes frente al mundo del pintor. Y que son tres formas de relacionarse el hombre Van Gogh con la realidad. Tres centros de interés que podrían definirse como tres ideologías, y que emanan de su personalidad escindida. Digamos que Van Gogh entendía de tres maneras la pintura: la pintura como acto espiritual; la pintura como glorificación del mundo, y la pintura como estado de ánimo. Curiosamente, esta última es una ruptura con los intereses básicos de su pintura, que quiso ser siempre objetiva, contar poderosamente con la realidad, ser una continuidad de la mirada espacial de los impresionistas. Y es esta forma de entender la pintura, de manera subjetiva lo que le hizo llamar la atención de las

gentes y penetrar profundamente en el siglo XX. Pero es una contradicción, una herida, que seguramente se debió a su enfermedad y a su terrible condición humana.

Antes de continuar desarrollando estas tres visiones de la pintura, dejémosle hablar a él mismo, expresando sus intereses básicos como pintor. «Sentir las cosas, sentirlas en ellas mismas... sentir la realidad, es más importante que sentir los cuadros. En todo caso es más fecundo y vivificante». «Conservo de la naturaleza un cierto orden de sucesión y una cierta precisión en la colocación de los colores. Estudio la naturaleza para no hacer cosas insensatas, para no dejar de ser razonable; pero me interesa menos que mi color sea precisamente idéntico (al natural), que esté tomado al pie de la letra de éste, desde el momento en que aparece como bello sobre mi tela». Pero también, de ahí su fuerza y su originalidad, «y es que el cuadro entero no es una invención mía, lo encuentro ya terminado, pero hay que despojarlo de la naturaleza».

Contanto siempre con la realidad, Van Gogh no quiso apartarse nunca de la naturaleza. Por eso la trató de diversas formas a lo largo de su corta carrera de pintor. Y esas diversas formas de enfrentarse con ella dan al conjunto de su obra una notable variedad. Para Van Gogh, la pintura siempre fue un acto religioso. O si se quiere, él tuvo siempre un sentido sagrado de su relación con la naturaleza. Cuando se olvida del oficio, o de sus pretensiones teóricas, Van Gogh pinta con una actitud reverencial hacia las cosas. Es algo aprendido de los japoneses, y alguna influencia del Zen se deja sentir en él. La pintura no es sólo, para él, una forma de captar la naturaleza, sino de comunicarse con ella. Luis Gordillo expuso una vez esta verdad sencilla: «La pintura es un acto espiritual, y, como tal, en el fondo sencillo». Traspasar al espacio la noción que se tiene de éste sólo puede ser un acto espiritual. En todos los grandes pintores —y en los modernos más que en ningún otro— el acto de pintar tiene ese sentido de invocación espiritual que trata de transformar la materia en un espacio interior, una mirada que viene de dentro del pintor. Pero en pocos pintores como Van Gogh, tenemos la sensación de que la materia obedece a unas leyes especiales, que vienen de su interior. Y esa sensación es lo que nos deja siempre, sobre todo a partir de un momento —a su llegada a Arles—, tan conmovidos, casi sin respiración, comprendiendo la alquimia que ha operado el artista y a través de la cual ha dejado tanta vida, tanta emoción, tanta visión espiritual. Vemos en sus cuadros girones de un alma que se transmuta en la materia. Los cuadros interiores, sus versiones de su estudio, algunos bodegones y los autorretratos poseen claramente esta característica.

Este espiritualismo está siempre presente en su obra. Y canaliza otra de sus motivaciones profundas. Van Gogh cree en una pintura de glorificación del mundo. Sus paisajes y sus bodegones de flores cantan el lado genesiaco de la realidad. Tratan de fijar la gloria y la magnificiencia de la naturaleza. Como algunos poetas, Van Gogh canta al mundo. Y lo canta con humildad, contemplando la aureola que nimba las cosas, ese lado de creación total que se encuentra en unos girasoles, en unos lirios, en unas ramas de almendros en flor, en un melocotonero florecido, en un florero con adelfas y un libro. Van Gogh se limita a apuntarlo en su sencillez esencial. Para él, como para Velázquez, como para su paisano Vermeer y para Antonio López, no existen temas de prestigio, no hay cánones de una pretendida belleza. Más bien al contrario, cree que en todo, en cualquier cosa, «en una brizna de hierba», se encuentra el sentido total de la gloria de lo existente. Por



eso, su obra tiene a veces esas unidades serenas, quietas, sabias, dedicadas a las cosas, a los paisajes y, sobre todo, a la naturaleza, llanuras, caminos, jardincillos, tareas humildes de los hombres, que se sobreponen a las otras miradas angustiosas, que son como gritos. Alguien tan atormentado como él, en muchas ocasiones parece como ponerse de rodillas y dedicar su mirada de agradecimiento por el milagro de lo que está fuera de él, que obedece a otras leyes y que está cargado de luz y color, pero que, especialmente, late inconsciente y prodigioso.

Hemos citado varias veces la influencia decisiva del arte japonés en Van Gogh, pero esta influencia es tanto espiritual como artística. Van Gogh reflexiona a menudo sobre lo «japonés». «No se puede estudiar el arte japonés sin que uno se vuelva más alegre y feliz». Y lo explica así: «Veamos, ¿no es casi una verdadera religión lo que nos enseñan los japoneses, tan simples, los cuales viven en la naturaleza como si ellos mismos fueran flores?» Y mezcla de su sentido glorificador del mundo y de la pintura como acto espiritual, he aquí estas palabras: «Envidio en los japoneses la extrema limpieza con que se reflejan en ellos todas las cosas. Eso no cansa nunca, ni parece hecho a la ligera. Es su trabajo tan simple como el respirar y formar una figura con algunos trazos seguros y con la misma facilidad con que se abrocha uno el chaleco».

Pero su pintura es también la mirada perturbada que nos habla del interior mismo del hombre. Antonin Artaud, en *Van Gogh, o el suicidado de la sociedad* se contradice, pero señala esta verdad: «No hay fantasmas en los cuadros de Van Gogh, ni visiones, ni alucinaciones. Es la verdad tórrida de un sol de las dos de la tarde, una lenta pesadilla genesiaca poco a poco elucidada». Se podría decir que el humilde pintor que canta a la naturaleza no nos ofrece fantasmas, salvo quizás el fantasma espiritual de esas mismas cosas, esos mismos paisajes, esas flores que cantan su propia existencia. Pero Van Gogh, todos lo sabemos, es el pintor de nuestras alucinaciones, el sombrío retratista de nuestros estados de ánimo, el potente gritador de nuestras angustias, el presentador de ese lado onírico en el que los paisajes, los edificios, unas casas a la luz del anochecer, y las noches cargadas de presagios y tormentas forman un escenario simbólico de nuestro espíritu. Aquel que nos dice que, además de belleza, la realidad contiene elementos de nuestra vida, que sus límites son indefinibles, y que la vida de lo orgánico está hecha también de convulsiones y pasiones, que se agita y lucha como nuestro espíritu. Este Van Gogh expresionista, este Van Gogh alucinado, este Van Gogh poseído del don de ver el lado nocturno y trágico del mundo es el más conocido. Su *Noche estrellada, Iglesia de Auvers, Carretera con ciprés bajo el cielo estrellado, Casas de aldeanos en Champoval* y, especialmente, *Campo de trigo con cuervos volando,* muestran el aspecto de un pintor que se atrevió a ir más allá de realizar un acto espiritual o una glorificación del mundo: expresarlo todo, especialmente a sí mismo. Pasar de la pintura relativamente objetiva a diseñar un espacio cargado de dramatismo en el que su alma gritaba su radical desacuerdo, la pesadilla suplantando a la realidad.

Entre estas tres maneras de entender la pintura —arte espiritual, glorificación del mundo y retratista de su propia alma— camina siempre Van Gogh. Este obsesionado, este loco, este suicida quiso amar, y amó, al mundo, y vio en la pintura una forma de existen-



cia espiritual, pero la carga de su patetismo le agarra a veces y como el rayo le atraviesa, como nos atraviesa a nosotros, dejándonos sin defensa.

De dentro afuera. De fuera adentro

Ante un cuadro de Van Gogh, además de esa carga espiritual siempre presente en su obra —incluso lo está en la época en que pinta *Los comedores de patatas, El tejedor en el telar* o *En la costa de Scheveningen,* como lo está en su época totalmente impresionista de París—, sentimos algo que es difícil de definir. Es evidente que cada uno recoge lo que siembra, depende de cada uno de nosotros y de nuestro estado de ánimo. Pero nunca nos deja indiferentes. Nos provoca un *shock* de diversa identidad, pero el efecto es siempre el mismo: meternos en el cuadro, golpearnos con su mirada. Nos obliga en cierta manera a mirar con sus ojos. Uno puede extender su mirada y recrearse en los colores planos, y el simbolismo de Gauguin; uno contempla un cuadro de Cézanne con ojos propios, dejando en entera libertad para ver aquella *realidad* con la misma objetividad, sin sentimentalismos, con la que cotidianamente vemos los cosas; en el caso de Van Gogh, esta libertad se pierde, no gozamos de las superficies ni opera sobre nuestra mirada una clarificación; para ver a Van Gogh hay que ver sus cuadros con sus ojos. Conduce nuestra mirada de una manera, no diré dictatorial, sino algo enfermiza. Su carga de patetismo y ternura, su poder espiritual, nos contaminan y nos hacen cómplices suyos. Cuando se ve una exposición de Van Gogh, al salir al mundo, las cosas tiemblan, se deforman, se hacen y deshacen, las formas vacilan y la estructura no está tan determinada, como decía Wittgenstein: «La forma es la posibilidad de la estructura». Aquí la estructura misma se hace vacilante, se amplifica o contrae porque las formas tienen vida propia. En una palabra, nos obliga a ver su manera, impidiéndonos nuestra libertad esencial: el mundo ya no es el nuestro, sino el suyo.

El problema en Van Gogh no es que deforme las cosas, que destruya o cree las formas a su manera, «exagera atrevidamente los efectos que producen los colores mediante sus acuerdos y desacuerdos» (Pissarro), introduzca en la materia componentes de autosalvación personal. El problema es otro. Es una relación con el cuadro especial. Van Gogh establece una dialéctica en el mismo cuadro que nos hace a los espectadores seguirla. En primer lugar, nadie como él ha sabido producir un movimiento dialéctico tan preciso, que consiste en captar una realidad carnal, candente, que puede estar ahí, o ha estado ahí, y que no la vemos directamente: está compuesta de un sentimiento genesiaco del pintor. ¿Qué quiero decir con esto? Que la realidad objetiva ha sido reflejada por el sentimiento, en un tiempo y un espacio determinados, el de su creación por el artista. Por tanto, la realidad está impregnada de un sentimiento circunstancial. Pero es siempre una posibilidad de verla, no un capricho, no una invención; es una mirda posible entre muchas otras, y esa mirada nos determina tanto como el hecho en sí retratado. Se trata de un arte agónico y el espectador agoniza con el pintor.



La realidad hace que entremos en el cuadro: todo nos invita a ello, las formas espectaculares, los colores en su juego permanente de acuerdos y desacuerdos, el mismo encuadre original, muchas veces tomado de Bernard y Gauguin, una melancolía y una pasión que identifican enseguida el conjunto, los atrevimientos en la estructura, la capacidad de llamar nuestra atención por su grito contenido, alguna torpeza hecha de precipitación... Hay paisajes, personas, cuadros apacibles. Van Gogh no es nunca apacible. Como él trabaja desde afuera hacia adentro —afuera la realidad, dentro su espíritu—, copiando la realidad para transformarla en sí mismo, así trabajan sus cuadros en nosotros, y una vez que hemos entrado (Van Gogh nos grita, nos llama, nos convoca), pues deja las puertas completamente abiertas al cuadro, nos resulta difícil salir. Si permanecemos mucho tiempo fijos en un cuadro, no sólo nos convertimos en Van Gogh, es que vivimos en el cuadro como en un laberinto. La glorificación del mundo, «la melancolía activa que espera y aspira», según sus propias palabras; la carga espiritual que recibimos o la angustia que nos transmite nos obliga a permanecer en un espacio que tiene varias dimensiones. A veces, contradictorias, como ya hemos señalado. Y pasamos de una dimensión a otra, como si estuviéramos fuera de nosotros. Quizá sería mejor decir que estamos demasiado dentro de nosotros, como no suele ser frecuente. Permanecemos en este estado de existencia auténtica, como dirían los existencialistas, en que nos movemos en diversos planos, con una gran profundidad de la resonancia de nuestras motivaciones, sin condicionamientos, o capaces de elegir entre varias opciones, a la vez en el terreno racional y en el dominio del inconsciente, a medio camino entre el imperio de la realidad y de la subjetividad. Este aspecto de apertura total de sus cuadros que nos permite entrar en una dimensión existencial es uno de los fenómenos más característicos de la obra de Van Gogh. Pero lo que hace significativa a esa dimensión donde nos arroja es que no estamos totalmente alejados de la realidad, desterrados de nuestra cotidianidad; siempre la experiencia espiritual que transmite nos deja con la capacidad intacta de reconocer que es un acto objetivo. De hecho, pocas veces somos capaces de permanecer demasiado en esa atmósfera ricamente enrarecida de experiencia existencial. A veces, como el buceador, tenemos que sacar la cabeza del cuadro, respirar su aire de realidad, para volvernos a sumergir en él.

El lenguaje dramático del color

Hemos hablado poco del color en Van Gogh. Cualquiera sabe que la obra de Van Gogh nos remite siempre a hablar de él. Ciertamente, fue una obsesión. Lo fue incluso en su etapa holandesa, aunque buscara en las antípodas de sus intereses por los que es conocido. Los tonos grises, neblinosos, oscuros, empastados en variaciones leves de aproximación de colores acordados, eran los de la escuela holandesa y los de Millet, de Groux, Breton, Corot, Daumier, Israels, influido por la tenebrosidad del norte y por recientes experiencias evangélicas. Millet fue siempre uno de sus pintores predilectos: la humildad cristiana y la sobriedad socialista, y la manera de huir de los grandes temas de la belleza

clásica, le impresionaron siempre. Pero sus grandes estudios los hace a partir de Corot y Delacroix. Nunca deja de estudiar a este último. En realidad, es su lección la que le lleva al Sur. Impregnado de las teorías impresionistas sobre la luz, sintiéndose no obstante a disgusto en este arte demasiado externo y apariencial, llevado de la influencia de las estampas japonesas que le descubrieron Bernard y Toulouse-Lautrec, su marcha a Arles es una aproximación a la búsqueda del color y de la luz que realizó Delacroix en África. Las teorías de Bernard y Gauguin sobre la utilización de colores planos, sin mezcla, también le influyeron, pero nunca le satisficieron del todo. En realidad, frente a Gauguin se sintió, y quiso ser siempre, un continuador de la escuela impresionista. Nunca entendió las luchas sectarias de los neoimpresionistas. En cuanto a Seurat y sus «divisionistas» no los entendió nunca. Como era un pintor ecléctico, utilizó a veces las teorías de Seurat tomadas de los estudios físicos de Charles Henry, pero pronto las abandonaría. Van Gogh fue siempre un estudioso delicado de la obra de los demás, y buscó en todos una forma propia de aplicar el color. Este problema llena páginas y páginas de sus cartas. Cézanne le influye también, aunque le conoce poco, excepto algunos cuadros que le muestra su hermano y el «père» Tanguy. Pissarro es de quien recoge las lecciones esenciales, además de la obra de Delacroix. En realidad, es un buscador del color y se define a veces como un «colorista», en el sentido en que lo es Monticelli. Los cuadros de flores de éste le fascinan. Busca continuamente los acuerdos y desacuerdos de los colores y utiliza diversas técnicas experimentales a lo largo de los años que pasa en Arles, Saint-Rémy y Auvers. Nunca se siente satisfecho, siempre busca algo nuevo. Verdaderamente, Van Gogh se preparaba hasta el final de su vida, para realizar una obra. No sabremos nunca si hubiera encontrado esa forma de pintar. Lo que sí sabemos, y no es malo insistir en ello, es que se sentía un estudioso de la pintura, que hacía bosquejos, estudios, que experimentaba una y otra vez a la búsqueda de una solución que nunca creyó encontrar.

En la soledad de Arles, se olvida de las discusiones teóricas, no ve obras —excepto algunas pocas fotografías y reproducciones que le envió su hermano—, discute de problemas técnicos por carta con Bernard, Gauguin y Pissarro. Las grandes lecciones técnicas las recibe de éste y del Museo Imaginario que lleva en su retina, pues pasa una y otra vez las imágenes de museos y exposiciones por su cabeza. La teoría sobre la que realiza sus especulaciones del color es muy simple y está basada en la pureza del color de los japoneses, en las grandes superficies de color puro de Bernard y Gauguin, y la teoría de los acuerdos y desacuerdos de los colores. Y como línea fundamental esta frase que repite siempre: «Lo que dice Pissarro es verdad: habría que exagerar atrevidamente los efectos que producen los colores mediante sus acuerdos y desacuerdos». Realmente, en esta frase de Pissarro se encuentra todo el programa colorístico de los neo-impresionistas. Cada escuela, grupo o movimiento, va a desarrollar su propia teoría sobre esta «exageración atrevida de los colores». Y en este terreno, Van Gogh va a llegar a una cierta plenitud. Temperamento ecléctico, nunca se dejará dominar por ninguna teoría exclusiva. Pero se encuentra en un posición intermedia, por temperamento y motivaciones profundas, entre el «realista» u objetivista Cézanne y el imaginativo y simbolista Gauguin. Siempre apegado a la realidad, el carácter simbólico y poético de ciertas obras de Gauguin le disgusta; el temperamento apasionado le hace admirar la realidad como Cézanne, pero le



lleva a la vez a transformarla, cargarla de estado de ánimo, a expresionarla. Y así encuentra en el color una forma profunda de transmutar la realidad en otra cosa, que es a la vez siempre el punto de vista realista más un plus de expresión. El sol del Mediodía le hace entender esa dimensión del color revivificado por la luz radiante. Y hace un descubrimiento que le va a hacer célebre: será conocido fundamentalmente por su utilización del amarillo y por algunos que poseen un color dominante, a partir del cual se conjuga toda la estructura del cuadro. Por ejemplo, he aquí cómo describe en una carta a su hermano Theo el cuadro en que pinta su habitación en la casa amarilla de Arles: «Esta vez es simplemente mi dormitorio, y lo único que tiene que destacar es el color; la simplificación proporciona a los objetos un mayor estilo, y con ello pretendo transmitir una sensación de tranquilidad, o más exactamente, de sueño. Resumiendo, la vista del cuadro debe apaciguar la cabeza o, mejor dicho, la fantasía... El volumen de los muebles debe expresar todavía más el descanso inquebrantable... Las sombras están suprimidas, está coloreado con tintas planas y francas como los crespones». Y es que Van Gogh, como dice John Rewald, «con verdadera pasión se esforzaba por crear diferentes estados de ánimo mediante combinaciones de colores particulares». Pero dejémosle a él mismo decir lo que pretendía: «Siempre tengo la esperanza de encontrar algo ahí (en el color). Expresar el amor de dos enamorados mediante un matrimonio de dos colores complementarios, su mezcla y oposición, las vibraciones misteriosas de los tonos próximos. Expresar el pensamiento de una frente por la radiación de un tono claro sobre un fondo oscuro. Expresar la esperanza por alguna estrella. El ardor de un ser por la radiación de un sol que se oculta».

Uno de sus cuadros más célebres es el *Viñedo rojo*. Veamos cómo describe a su hermano la forma en que le surgió la idea del cuadro. Lo hace antes de pintarlo, mientras da un paseo por el campo con Gauguin. «Hemos visto un viñedo rojo, todo rojo, como el vino tinto. En la lejanía tornábase amarillo; luego, un cielo verde, con sol; tierras, luego de la lluvia, violetas aquí y allá de un amarillo rabioso, en las que el sol se reflejaba en su ocaso».

Todo su talento de escritor y su teoría de los colores —tomada de la observación privilegiada de la naturaleza— están aquí, si se compara este texto premonitorio con ese cuadro maestro. Pero ello demuestra también que Van Gogh es más que un «colorista». Un colorista es Gauguin, Monticelli, incluso Renoir. Un colorista es Denis o Delaunay. Van Gogh es un pintor que observa la realidad y la plasma como la ve, sin prejuicios. Cézanne veía una disposición espacial, a partir de la cual el color se acomodaba a esa estructura. Van Gogh quiere mostrar lo que las cosas le dicen: y aquí le hablan en colores que crean las formas propias. Por eso nos apasiona, porque el color nos atrae como la liga a la mosca, pero está expresando algo más profundo: lo que hay en ellas de nosotros.

¿Hay obras maestras en Van Gogh?

Hablemos de las etapas en la obra de Van Gogh. Y hagamos una pregunta que parece subyacer a lo largo de estas reflexiones: ¿hay obras maestras en Van Gogh?





¿Qué hubiese sido de Van Gogh si no hubiera vuelto a París, y se hubiese quedado en Holanda? Nadie le recordaría, aunque muchos de sus dibujos y algunas telas merecen nuestra atención. Es torpe y, sin embargo, consigue comunicarnos una emoción especial. Antes hemos citado sus obras más conocidas del período holandés. Pero ahora cojamos un libro de reproducciones y contemplemos su retrato *Mujer campesina* (Colec. E. G. Buhrle), su cuadro *Lotería estatal* (Rijskmuseum V. Van Gogh), *Recogedores de patatas* (Kunsthaus Zurich) o *Naturaleza muerta con Biblia* (Rijskmuseum V. van Gogh). ¿Es tan distinto al Vincent Van Gogh que conocemos? ¿No hay en estos cuadros —sin colorido, con una técnica preimpresionista, algo tenebrosos— una gran carga de expresividad como encontramos en su obra posterior? Creo que tienen una mayor dimensión expresionista que la mayoría de los cuadros que pintó en París. Es más Van Gogh, en una palabra, que muchas de sus obras parisinas. La utilización del negro le aproxima a Millet y ya está ahí una de sus grandes obsesiones: Daumier.

Los impresionistas le descubren un mundo. Y sus estudios le llevan a intentar diversos caminos, alguno de los cuales fueron seguidos por él y por otros pintores. *Naturaleza muerta con limones y botella* (Rijsmuseum V. Van Gogh) tiene una clara influencia de Cézanne y anuncia la obra de los *nabis* y de los *fauves; El Sena con el puente Grande Jatte* está muy influido por Seurat, compárese *Cuatro girasoles* (Otterlo) con *Florero con doce girasoles* (Munich), o la técnica puntillista de *Jarrón con flores* (Otterlo) con cualquiera de los cuadros de flores de Arles. Donde Van Gogh consigue ser más él mismo en París es en los retratos. Pero de todas las maneras, compárense los formalistas retratos del «père» Tanguy con los más sobrios y esenciales del cartero Roullin. Digamos que si hubiera dejado de pintar en París, Van Gogh sería tan desconocido como un neoimpresionista desorientado y de cuarta fila, como tantos nombres que ocupan las historias del arte.

Es en Arles donde consigue en pocos meses convertirse en un pintor que empieza a salirse de sí mismo, de sus búsquedas, para encontrarse con un territorio estético que le es propio. Aunque aquí, en esta etapa, utiliza diversas técnicas, siempre su carácter experimental, en cada una de ellas consigue obras que adquieren un gran relieve. Es el momento de los grandes paisajes, donde el color lo domina todo, donde la expresividad se ajusta más a la realidad, donde el impulso japonés le hace glorificar más a la naturaleza, donde crea sus obras más complejas. A veces tiene un atisbo de sincretismo simbolista —aunque más japonés que gauguiano—, como en *Melocotonero en flor (recuerdo de Mauve)* o *Escalera del puente de Trinquetaille;* o recuerda a los impresionistas en un intento de captar la fuerte luz de Provenza a lo Renoir: las naturalezas muertas alientan ya con su soplo y las flores tienen algo más que Monticelli, vibran con vida propia; en los paisajes se encuentra y las diferentes versiones de la llanura de Crau —bajo el sol del verano— son una borrachera de precisión, se entonan en amarillos particulares; ciertas técnicas del recortado del dibujo en las escenas de calle o parques tienen influencia de Gauguin, pero poseen un carácter de imantación espiritual. Pero algunos cuadros como *El jardín del poeta, La casa de Van Gogh en Arles, Interior de café nocturno, Frente al café nocturno* y todos los retratos y autorretratos de esa etapa, que son los más complejos que pintó nunca, le muestran en toda su capacidad expresiva.



En la etapa de Saint-Rémy se encuentran todas las obsesiones de Van Gogh. Lo mismo canta a la naturaleza como observa la realidad con intensa objetividad, como se alucina de estados de ánimo, e incluso intenta hacer una metafísica de su lacerante visión. *El patio del hospital de Arles* o *Jardín en flor, con vista de Arles,* muestran un Van Gogh sereno que ya no intenta glorificar a la naturaleza. Es más, una visión interiorizada de un espacio por el que quiere escapar su mirada y que se expresa en un lamento contenido. La cotidianidad se hace pesada y la pincelada tiembla: quiere componer armonizando los detalles y los colores, pero muestran una inquietud de naturaleza muerta. Hay momentos de extremado lirismo como *Matas de lirios* o *Trigal verde con ciprés.* Pero en Saint-Remy, el sufrimiento y la visión atemorizada, angustiada, subjetiva, acceden a terrenos totales: *Dos cipreses, Campo de trigo con cipreses, Olivar con cielo azul, Noche estrellada,* son estados de ánimo puro. Aquí todo se ha interiorizado y la deformación de la mirada del pintor es autocompasiva.

Este camino se cierra en Auvers. Todas sus obras —incluidos los retratos del Dr. Gachet— están contaminadas de su subjetivismo. La realidad ya no es un asidero para Van Gogh. Él deambula por los túneles secretos de su alma e imagina una nueva forma de interpretar la realidad y la pintura: el expresionismo.

Más allá de Daumier y Toulouse-Lautrec, tan hermanos suyos en tantas cosas, Van Gogh descubre que la pintura no es otra cosa que una forma del espíritu en el espacio. *Granjas en Codeville, Carretera con ciprés bajo el cielo estrellado* y los retratos del doctor Gachet le sitúan en una dimensión expresionista en la que sólo hay ya casi visión subjetiva. El temor inmanente a la condición humana y el todopoderoso caos del universo se expresan aquí con la misma potencia que tendrá en Munch. *Campo de trigo con cuervos volando* es su testamento. Los espejos se han roto. La realidad ahora ya sólo es pesadilla. En Van Gogh no hay obras maestras. Cada ensayo de él sólo nos concede la gracia de atisbar una realidad que nos conmueve por su sinceridad. Obra en marcha como ninguna, la obra de Van Gogh es un conjunto y los detalles destacan la ascensión a una mirada, entre enloquecida y sabia, que supo descubrir varias realidades, algunas de ellas verdaderamente terribles.

Van Gogh, en el planeta de las formas contemporáneas

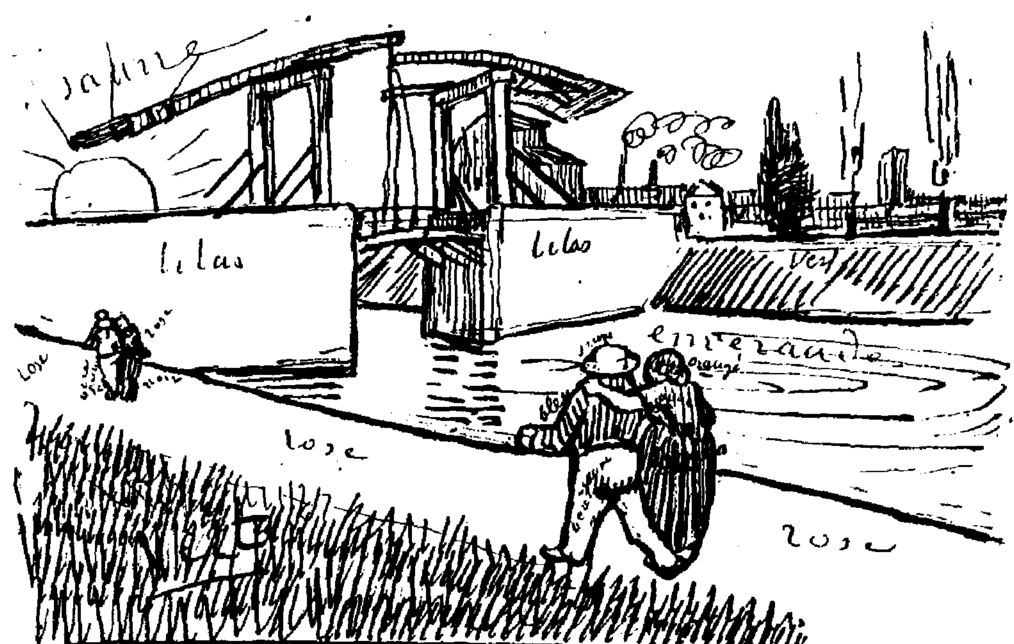
Creo que todos tenemos nuestro Van Gogh particular. Pero casi todo el mundo tiene en la mirada este Van Gogh compulsivo de los últimos meses. Sabido es que el expresionismo es una forma no datable en el tiempo. Siempre ha estado y siempre estará. Nos cerca en cualquier momento, cuando la ambición de extralimitarnos y romper nuestra condición nos embarga en un afán romántico de competir con el destino. Mas Van Gogh puede ser escogido entre los primeros que se atrevieron a expresarse en esa dimensión tan subjetiva, para señalar la herida profunda que lo separaba del mundo y de los hombres. Entendió siempre el arte como una forma de existencia y, como su existencia era

desgarrada, buscó una forma de expresión convulvisa. Y la encontró. Pensara lo que pensare, se convirtió en un artista sin el cual es difícil imaginarnos nuestra visión contemporánea del arte y también nuestra visión total del universo y de la condición humana. A través de su forma convulsiva de entender el arte, y a lo largo de su obra en marcha abrió una buena cantidad de puertas. Pero no sólo el encerrado en Saint-Rémy o el que paseaba sus dudas de suicida por Auvers y sus alrededores. Todo él —incluidos su mito y su leyenda— ha insuflado sangre a muchas venas del arte contemporáneo.

Van Gogh es pieza clave en el expresionismo histórico. Es difícil imaginar a Munch, Hodler, Kokoshka, Nolde, Kandinsky, Rouault y un largo etcétera sin tener en cuenta a Van Gogh. Él supo ver en la pintura crítica de Daumier estos elementos existenciales; esta ruptura deformadora, amplificadora o reductora de la forma, la llevó más allá de Toulouse-Lautrec; el simbolismo poético de Gauguin se quedaba en una impostura de la realidad, un tanto decorativa, y él la transformó en escenografía espiritual, en inmanencia de su subjetividad, pero exponiéndola como condición objetiva de la humanidad. Al comprometerse con su pintura hasta la muerte y llegar a poder encantar a sus propios fantasmas, hizo posible el despertar de *Der blaue Reiter* o de *Der Brücke:* como despertó, más allá de Gauguin, el sueño del fauvismo, que es una visión francesa del expresionismo. Fue más allá, insuflando de aire al expresionismo abstracto, agonizando existencialmente al informalismo y a la Action Painting. El arte abstracto le debe una gran parte de su existencia, a través de Kandinsky y también de Dealunay y Villon, aunque éstos recibieron también junto a la suya, la influencia de Gauguin con idéntica fuerza. Además de estas formas existenciales de arte Van Gogh operó también influencia en dos territorios que embargan al arte moderno. El feísmo es uno de ellos. Al condenar los cánones de la belleza, al despreciar el campo de los temas prestigiosos, al romper la significación de los cánones, Van Gogh, en sus retratos de gentes humildes, en sus cuadros de objetos cotidianos y sin relieve, introdujo la posibilidad de hacer arte con cualquier cosa. Y junto a otros compañeros de su generación —sin el exotismo de Gauguin— abrió una puerta para comprender el llamado «arte primitivo». Varias décadas después de él, la Escuela de París pudo decir que todo era arte, y que el dominio de la antropología y de la religión habían dejado de ser significativos para entender al arte de todos los pueblos y todos los tiempos.

En su época —y nos referimos a los años de 1880 a 1895 —hay muchos hombres que tratan de seguir las enseñanzas de la última escuela francesa, el impresionismo. Éste seguía siendo una continuidad del Renacimiento y su estructuración del espacio y de la forma. Los neoimpresionistas pretendieron seguir más allá, desarrollar al máximo este rico continente estético. Pero pocos consiguieron traspasarlo. Porque para ello tenían que destruirlo, enterrarlo, acabarlo. Cézanne, Gauguin, Van Gogh —quizás a su pesar— consiguieron hundir el continente renacentista. Rompieron la estructura del espacio, la dimensión específica de la luz y del color, el ordenamiento de la perspectiva, la geometrización paulatina de la pincelada que intentaba recrear el mundo que trajo el Renacimiento. Intuyeron los tres que este orden estético estaba en su ocaso. Y que había que abrir nuevos caminos a otro orden distinto. Vivieron en el planeta Renacimiento pero crearon los motores para el nuevo planeta de las formas contemporáneas. Los impresionistas basaron





Mon cher Bernard, ayant promis de
t'écrire je veux commencer par te
dire que le pays me paraît aussi
beau que le Japon pour la limpidité
de l'atmosphère et les effets de couleur
gaie. Les eaux font des tâches d'un
bel émeraude et d'un riche bleu dans les
paysages ainsi que nous le voyons
dans les crépons. Des couchers de soleil
orangé pâle faisant paraître bleus les
terrains. Des soleils jaunes splendides.
Cependant je n'ai encore guère vu le
pays dans sa splendeur habituelle d'été.
Le costume des femmes est joli et le dimanche
surtout on voit sur le boulevard des
arrangements de couleur très naïfs et
bien trouvés. Et cela aussi sans doute
s'égayera encore en été

Dibujo y manuscrito de Vincent Van Gogh



su trabajo en tres tareas: la investigación sobre la luz y sus relaciones con las formas y su representatividad, la investigación sobre el color y su libertad para expresar mayores contenidos que el dibujo y la composición, y la investigación sobre el espacio y la búsqueda de otras dimensiones que las tres del Renacimiento.

En estas tres tareas Van Gogh intervino decisivamente. Pero las tres las lleva al límite, rompiendo de tal manera las formas que, de acuerdo con la expresión de Wittgenstein, acabaron con la posibilidad de la estructura renacentista. Tendrá que venir el siglo XX para organizar un nuevo orden que ya no tendría que ver con el Renacimiento. Ahora tenía que ver con toda la historia del hombre y del arte. Por eso es equívoco hablar de arte moderno. El planeta de formas de nuestro tiempo es un planeta universal, se reconoce en toda forma que exprese al hombre, su angustia existencial, su particular consagración del universo, y nos dice que cuando se expresa a través de la forma está haciendo un acto espiritual, que los fantasmas que lo acosan debe expulsarlos a través de la expresión. Por eso a ese planeta le llamamos, frente a las obsesiones racionalizadoras del Planeta Renacimiento, el omnicomprensivo Planeta Contemporáneo.

Van Gogh, con su vida y su obra, viajó de un planeta a otro. Es nuestro contemporáneo y nos grita desde sus cuadros su dolor de hombre, cuando no nos recuerda que en el acto espiritual de pintar hay también a veces una manera de glorificar el mundo.

Miguel Rubio



La perfección indefensa

«Un signo en el vacío»
Roberto Juarroz

La disyuntiva entre poesía y pensamiento, como es sabido, se inicia en la obra de Platón. El filósofo griego condenó al poeta porque lo que decía no correspondía a la razón, sede de la verdad. Del pasmo que según Aristóteles en su *Metafísica* surge el pensamiento, el filósofo pasa al pensar sistemático y a la abstracción por desprendimiento de su objeto directo. Esto posibilitó una mayor libertad de la lógica, pero ese desprendimiento no fue únicamente del objeto del pensamiento sino, en ocasiones, de la retina del pensante. De la inquietante emoción de las cosas, como mostró con profunda intuición María Zambrano en su obra *Filosofía y poesía*, se pasó al dominio geométrico de lo inabarcable. Quizá sea necesario recordar el trabajo de Worringer en el que señalaba los inicios de las artes pictóricas y representativas como profundamente abstractos. Geometría y abstracción frente a lo incontenible, disperso y fluido del mundo. No tiene por qué ser una vía negativa. La abstracción en filosofía permitió el crecimiento de lo especulativo y como resultado de esto la proliferación, en ocasiones con gran atractivo, de los laberintos, de los juegos de espejos que no terminan de reflejarse. Esta disyuntiva ha tenido una larga historia y continúa en el presente, a pesar de que el romanticismo (el alemán, el francés, el inglés, no el español ni el latinoamericano) fusionó pensamiento y poesía. En nuestro siglo, la razón ha sufrido ya tantos avatares, cuchilladas y días y noches a pan y agua que difícilmente le quedan ganas de querer dar fe del mundo con las mismas ínfulas imperiales que en el pasado. Y por otro lado, la poesía no puede ser inconsciente de que está hecha de palabras, no puede ser ajena a una conciencia de sí. La inconsciencia estaría en proporción a su falta de modernidad y, por deducción, la condenaría a caer en ingenuidades y formalismos que la harían, literalmente imposible. No es el delirio divino quien habla por la boca del poeta (aunque a veces delire), tampoco los designios de su voluntad. Sus palabras no son inocentes: están marcadas por todo lo que se ha dicho y hecho, por todo lo que no se ha dicho y no se ha hecho. El poeta, ni inocente ni culpable, está frente a los otros, con las palabras marcadas: esas palabras son su cuerpo y, si quien habla tiene genio, habrá de trascender el cuchicheo indómito de su lengua. Domarla para libertarla, desposeerla para que así se posesione de su sentido primero. Desmarcar a las palabras (trabajo del poeta), es ponerlas en juego, darles libertad.



El poeta argentino Roberto Juarroz (Buenos Aires, 1925) se inserta plenamente en la poesía de nuestro siglo al hacer suyo este coflicto y tratar de darle una respuesta en las sucesivas entregas de *Poesía vertical**. Se le podría aplicar estas líneas de Sandor Ferenczi que Norman Brown cita en *El cuerpo del amor:* «La objetividad civilizada es conciencia no-partícipe, la conciencia como separación, como dualismo, distancia, definición; como propiedad y prisión: la conciencia regida por la negación, la cual procede del instinto de muerte. La conciencia simbólica, el sentido erótico de la realidad, es una vuelta al principio de la antigua ciencia animista, participación mística, pero ahora por primera vez libremente; en vez de religión, poesía». ¿No ha dicho el mismo Juarroz que cambió la fe por la imaginación?

Los poemas de Juarroz parecen pequeñas historias que apenas transcurren, espacios que se desdoblan hacia adentro y al llegar al fondo descubrimos que estamos de nuevo en el aire; caracolas semánticas, paradojas, perplejidades, imágenes, reflejos, pausas encendidas, puertas hacia la claridad. En sus poemas pasamos de un lugar a otro y, de pronto, nos sorprendemos porque el lugar pasa *en* nosotros. Cuando el arco se tensa, lo alto y lo bajo, lo de afuera y lo de adentro son magnitudes que ya no nos sirven para orientarnos, y tampoco cabe esperar que la flecha se dispare. Cuando las palabras se tensan como el arquero zen tensa el hilo de su arco, se sale de Buenos Aires hoy y se llega ayer. El aquí que es ninguna parte se configura en una poesía que es el centro de todos los márgenes. ¿Y cómo se sostiene todo esto? Quiero decir, desde dónde. Tal vez podría contestar, parafraseándole, que no se sostiene, nos sostiene: el poema es una red de mirada que no nos deja caer, y por otro lado, es una perfección indefensa, nada la sostiene. La poesía de Juarroz es un reguero entrecortado del aliento sobre la nada. Yo imagino sus poemas escritos en el aire. Poesía de un solo tono, con la gravedad de la tierra y la soltura del viento.

«Una red de mirada/ mantiene unido al mundo,/ no lo deja caerse» (I, 1). Éstos son los primeros versos que abren su obra. El mundo está mantenido por una red de mirada. Lo plural, lo que hacemos entre todos, es la red. Somos tejedores. No es una red cerrada, sino que tiene hilos sueltos (como los propios poemas de Juarroz) para que el mundo no se estrangule en esa mirada. La red en sí misma no coincide, y además de estar urdida con hilos sueltos de voz, como su propia constitución lo pide, está hecha de vacío. Por los vacíos, como por las rendijas de la cabaña donde vivió Basho en Kyoto, dibujada letra a letra por Octavio Paz, se cuela el mundo, budas e insectos. El mundo se hace visible en esa mirada, está unido en esa mirada: si cerramos los ojos, no los párpados, sino la mirada que nos hace mundo, todo se desintegraría, volvería a su caos. Quizás éste sea nuestro orgullo, aunque sólo valga para nosotros... La mirada para Juarroz es importante cuando pega a su retina aquello que ve, cuando el sujeto que mira se convierte en el objeto mirado, cuando el fin se identifica con el principio. «En alguna parte hay un hombre/ que transpira pensamiento./ Sobre su piel se dibujan/ los contornos húmedos de una piel más fina,/ la estela de una navegación sin nave.» (IV, 10).

La poesía de Juarroz es reflexiva pero no es filosofía, no se constituye en un método, tampoco en una abstracción; sin embargo, a lo largo de toda su obra él habla continuamente de pensamiento. ¿Y qué es un pensamiento en su obra? Yo me atrevería a decir que es la conciencia del lenguaje dicha o queriendo ser dicha «en el límite mismo de lo

* *Toda la obra poética de Juarroz tiene el mismo título:* Poesía vertical, *a la que añade para cada nuevo volumen el número ordinal de aparición. Se citará siempre con números romanos el volumen y a continuación el capítulo (cuando lo haya) y el número del poema. Sus libros están editados por Carlos Lohlé (Argentina), Monte Avila (Venezuela) y Pretextos (España).*



que puede ser nombrado» (II, 66). Si este pensamiento perteneciera a la filosofía trataría de ser coherente, multiplicarse, constituirse en sistema. El filósofo quiere saber; el poeta, conocer: quiere ser uno con su saber, por decirlo con otras palabras. La frase «en el límite mismo de lo que puede ser nombrado» podría definir lo mejor de su poesía: indica el deseo de llevar el lenguaje al extremo de su sentido, y supone, además, la conciencia de los límites, de que entre el sujeto y lo que dice hay una distancia tal vez insalvable, al menos si queremos entender la fusión dentro de una posible duración. El poeta no quiere tanto satisfacer su inquietud a través de la razón como del cuerpo, un cuerpo al que no sea ajena la reflexión. Como escribió Zambrano; «la poesía ha sido, en todo tiempo, vivir según la carne». Y vivir según la carne ha sido una herejía para la idea de verdad de los griegos y parte de los modernos.

Citaré un poema suyo para poder ilustrar mejor lo que trato de decir, y de paso lo compararé con un texto del poeta español José Ángel Valente, con el que Juarroz tiene más de una similitud.

Filtrarse en la sustancia más nocturna del árbol
y aprender
la fidelidad de la materia a la materia.

El pensamiento la adivina
cuando sospecha su límite más puro:
el salto del pensamiento mediante el cual se abandona.

Pensar dos cosas ya no es ser fiel,
lo mismo que pensar menos de una.

La materia es un recuerdo único
bajo el tul del invierno. (III, 2, 1)

Compárese este poema de Juarroz de 1965 con estos textos de Valente de 1979 sobre Antoni Tàpies:

> La materia para el artista no se sitúa nunca en lo exterior. Ocupa el espacio vacío de lo interior, el espacio generado por retracción, por no interferencia, donde 2 — 1 suele ser mayor que 2 + 1, según la ley de adición negativa que Kandinsky, tan próximo a Tàpies, formuló.
>
> El arte de Tàpies es, en definitiva, una soberana contemplación de la materia. Presencia radical de la materia que llega a la forma, pero que es sobre todo formación: formas que se disuelven a sí mismas en la nostalgia originaria de lo informe, de lo que en rigor es indiferente al cambio y puede, por tanto, cambiarse en todo, ser raíz infinitiva de todas las formas posibles.

Estas citas de Valente (que revelan mucho sobre su propia poesía) muestran, como muchos otros textos suyos, concomitancias sorprendentes con Juarroz. Yo no creo que se hayan influido mutuamente, sino que ambos poetas vienen, parcialmente, de una tradición común y se encuentran, sobre todo, en el budismo zen. La materia es un recuerdo único («material memoria» en Valente) porque es la memoria del origen, lo que es igual a decir, el origen de la memoria. La memoria originaria, y por ello total, indivisible, compete a nuestra totalidad. La fidelidad a la que se refiere el poeta argentino, ¿no es la facultad poética de tender, sobre cualquier otra cosa, hacia lo originario? La materia es



un recuerdo único porque es el recuerdo de nuestra unidad. Cuando el pensamiento se adentra en esa sustancia donde el mundo coincide consigo mismo, ha de saltar sobre el vacío de la representación para ser uno con el silencio. Un silencio material, un tacto silencioso del mundo. «Quizá nos quedemos fijados en un pensamiento/ pensándolo para siempre».

Esto nos acerca a la relación de Juarroz con las palabras. En un atractivo libro de entrevistas con Guillermo Boido, Juarroz cita con aprobación esta frase de Huidobro, poeta por el que siente gran admiración: «Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol». De nuevo quiero recordar a Valente; en varias ocasiones el poeta gallego se ha referido a la poesía como una formación natural, no un acto sino un recibir la aparición del lenguaje. En otra parte me he referido a los orígenes de esta poética valentiana, ahora sólo quisiera apuntar que me parece un deseo poéticamente comprensible, una búsqueda más que un encuentro. La contradicción no sólo es filosófica, es comprobable con los poemas mismos. La poesía de Valente se propone como un lenguaje más allá del lenguaje que atenta contra toda significación; pero incluso así, quizá porque somos hombres, sus poemas significan, aunque no sea su potencia significativa la que los defina. ¿Cuál sería el modelo? ¿La música? Pero hasta la música expresa un tiempo: no es igual Mozart que Stravinsky, Schubert que Bach: sentimos el barroquismo de uno, el romanticismo del otro, lo que es más abstracto, la pretenciosidad, la humildad, si corresponde a una visión del mundo cerrada o abierta... No es mucho, pero nos vale para indicar lo irresoluble de la significación.

Esta poética creacionista de alcanzar con el lenguaje el mismo valor natural (y coherente, por tanto) de la naturaleza no corresponde a la poética de Juarroz, a pesar de que de vez en cuando deslice opiniones como la citada. En todos sus libros el poema se propone, sí, como expresión máxima y reveladora de la naturaleza del hombre, pero el poema se expresa como la diferencia y el diálogo; es el testimonio de nuestra peculiaridad vital. Revelación contra creación: revelar lo existente, no inventar ni crear. Además, el árbol no es único, ni tiene en su organicidad ninguna voluntad estética ni formal. El poema sí. Además, la naturaleza no es histórica: sus transformaciones obedecen a leyes naturales. El poema, aunque no está enclavado como un acontecimiento en la historia, surge de la historia, es testimonio de la complejidad de su tiempo y necesita para manifestarse, para ser, de seres sujetos al tiempo. El árbol no necesita de nadie que lo mire para ser; pero toda poesía, y las de Valente y Juarroz no son una excepción a esto, está sujeta a las veleidades y particularidades de este o aquel lector para adquirir su sentido. La naturaleza no hace un árbol para responder al paso del tiempo, a la muerte o ante un revés amoroso: sus creaciones no necesitan referentes para cumplirse. El árbol no es el resultado de una distancia entre la naturaleza y sí misma. Además ¿qué es la naturaleza? Imagino que Huidobro sólo se refiere al mundo vegetal y animal, porque si nos referimos a «la vida» (el cosmos en sus variantes), no siempre tiene «necesidad» de hacer árboles, elefantes y coleópteros. (Cfr. la luna y otros lugares inhóspitos). Ahora bien, esta poética es muy comprensible (también tocó a Juan Ramón Jiménez) como deseo, ya lo he mencionado antes: escribir como un acto natural, cumplirse en el lenguaje como un chopo, el arroyo. Pero entonces las palabras ya no serían palabras. Vuelvo a Juarroz para que me



refute estas posibles atribuciones incitadas por su frase. En uno de sus poemas dice: «Los textos terminados no nos sirven./ Tan sólo reconocemos lo incompleto». «Si un texto alguna vez se completase,/ ya no leería ningún otro» (XI, 19). Exacto. Si el texto se completase lo haría con nosotros: no nos dejaría salir, no querríamos salir.

Juarroz dice que la mirada de la palabra es su sentido y que no somos nosotros quienes la miramos sino ella quien nos mira, haciendo evidente, o casi, una escisión que el poeta desearía restañar: «Tal vez mañana halle una palabra/ que ya no mire hacia ninguna parte (...) Una palabra que se deje mirar». No podría ser dicho mejor. Las palabras nos miran, nos señalan constantemente como referentes de su contenido; es una mirada con la que ellas se mantienen fatalmente unidas a nosotros. Su sentido apunta continuamente a la realidad del hombre, de ahí que no podamos mirarlas como miramos una hoja, una roca. Las palabras están enfermas de significación y ha sido así desde que el hombre es hombre. La poesía para Juarroz es una forma de la ausencia (también Alejandra Pizarnik dijo que las palabras no hacen el amor sino la ausencia), no es como el árbol, dice, que es una lección de presencia donde recuerdo y olvido están resueltos armónicamente, sino un eco, un reflejo «en el lugar de la palabra que no existe». No hay ninguna palabra en la que apoyarse, no hay ninguna palabra sin revés: todas nos remiten a otras. No hay, como vio Mallarmé, texto primigenio; no hay, pues, libro: sólo fragmentos. Esto es lo que vemos una y otra vez en Juarroz, que la palabra sufre una carencia ontológica y al mismo tiempo trata de devolvernos el ser. La poesía, escribió Heidegger y Juarroz se congratula en ello, es la casa del ser. Con esa magia tan suya, el poeta argentino ha escrito: «Las palabras son pequeñas palancas, pero no hemos encontrado todavía su punto de apoyo». (IV, 46). Tal vez toda palabra se apoye en una sucesión de fantasmas. Su compatriota Jorge Luis Borges pensó lo mismo: toda historia traduce a otra que a su vez... No hay historia primera. Ninguna historia tiene dónde apoyarse. De ahí esa suerte de irrealidad que tanto Borges como Juarroz expresan en ocasiones; salvo que el segundo parece haber tocado algunas certezas. Una de ellas: el implícito poder celebratorio de la poesía. Sin embargo, el cuentista (yo diría el poeta, porque eso es lo que me parece que fue, escribiera en prosa o en verso) budista schopenhauriano, optó o asumió la señal de disipación que le hacían los signos.

Aunque es extremadamente consciente de esta ausencia primera y se ha referido a ella en muchos textos últimos, Juarroz ve en ello, quizá debido a la identidad entre la vacuidad y lo fenomenal, una cualidad paralela a la presencia plena de la naturaleza: «por eso el árbol y la canción estarán siempre juntos,/ aunque el invierno abata las palabras y las hojas» (VI, 30).

Si el lenguaje ordinario es una mediación opaca entre las cosas que instala la extrañeza en el mundo, el lenguaje de la poesía, según nos señala Juarroz, opera como transparencia que relaciona un objeto con otro: el río y la memoria, las piedras y la niebla. No otra cosa dijeron los surrealistas y, antes, Lautréamont al referirse al poder creador de la metáfora. La poesía pone en contacto a las cosas, es el escenario de la aparición del mundo mientras que en el uso ordinario del lenguaje, la opacidad niega al mundo; instrumentaliza y codifica lateralmente las palabras y así nos deshabita, endurece nuestra percepción. Consciente de esta rigidez hacia la que tendemos, Juarroz hace del poema el escenario

del mundo, concibe el poema como espacio donde las cosas vuelven a su estar primero. Así creo que ocurre, al menos, en sus mejores momentos.

El poeta busca una palabra sin reverso, una palabra que contenga en sí al mundo, pero al mismo tiempo teme que esa palabra sea precisamente la que le niegue. Juarroz trata de sugerir que una palabra que no puede ser pronunciada tiene todas las características del mundo no verbal, incluida la extrañeza respecto al signo, a la metáfora, al símbolo: «hallar una palabra/ escrita solamente con mayúsculas/ y no poder entonces pronunciarla» (I, 59). Nombrarla sería crear un signo que aludiría a esta palabra impronunciable. Esta contradicción está en el centro de la poesía de Juarroz y, creo, en gran parte de la mejor poesía de este siglo. Es una tensión creativa que ha integrado la conciencia crítica: un saber lúcido respecto al lenguaje. Lo que aquí late ha tocado, obviamente, a muchos místicos: lo que no puede decirse ha de ser vivido en silencio. Pero, a diferencia del místico, el poeta cree que debe decir: un hacer que conlleva en su seno el silencio y el no hacer. Juarroz tiene nostalgia de lo indiferenciado, de un tiempo en el que «hasta Dios empezará a hablar/ y yo haré mis versos con mis manos,/ para que nadie pueda ya confundirse» (I, 60).Ve, en ese hablar de Dios —o nosotros debemos suponerlo— una identificación del ser consigo mismo. De esta manera «Las manos del poema/ reconquistan la antigua reciedumbre/ de tocar las cosas con las manos» (IV, 11).

Guillermo Sucre, en su excelente ensayo «Juarroz, sino/ si no» en *La máscara, la transparencia* (1975), afirma que el verdadero ámbito «de toda su poesía es el desasimiento de(l) ser. Es el reverso y no el anverso de(l) ser lo que fascina a Juarroz, y aun lo abisma». No es extraño en un siglo donde lo oculto ha sido lo que Helena para tirios y troyanos: el psicoanálisis, el universo subatómico, la estructura como verdadero significante... Juarroz dice que «el revés es la zona/ donde se encuentra todo lo perdido», y esto es lo que se ha propuesto o con lo que trata de cumplir su obra: revelar en las apariencias el otro lado que las constituyen, sólo que al revelar el rostro oculto altera el visible. Lo invisible transforma, gracias al poder del poema, el mundo de las apariencias. Como el propio título de su poesía sugiere, su escritura se va hacia lo hondo. Como Heidegger, sabe que «La palabra propia del hombre/ todavía no existe» (VI, 11) y que la poesía se propone esa búsqueda.

Como en José Ángel Valente, más aún que en el poeta español, en la poesía de Juarroz no aparecen las señales sociológicas más comunes, tampoco nombres de plantas, hierbas, nubes, ni el cuerpo humano (ni el animal). ¿Juarroz vive en Buenos Aires o en Nueva York, en París o en Madrid? Podría estar en cualquiera de estos sitios. Es, esto sí, occidental, y es oriental (como ha visto con agudeza Enrique Abel Foffani), pero con la persistencia y la voluntaria coherencia que suelen serlo los occidentales atraídos por el orientalismo. Como expresado con cierto pudor, aquí y allá, Juarroz desliza, insinúa una presencia femenina; pero nunca se atreve a presentárnosla y menos a desnudarla en el poema. ¿Pudor o pesimismo? No lo sé. No es un poeta amoroso, tampoco carnal; no es un poeta de la ciudad, ni de espacios abiertos ni cerrados; tampoco (nunca) ha introducido en sus poemas actualidades del lenguaje, términos cotidianos. Jamás ha cambiado de manera de entender el poema. Nunca se ha sentido tentado por las formas tradicionales, nunca o casi nunca ha sido lírico o barroco; siempre ha puesto las dedicatorias al pie,



nunca a la cabeza del poema; jamás ha titulado un poema; apenas si ha citado en sus poemas a otros poetas. En fin, a pesar de todo esto, es de nuestros días y probablemente será de otros días en los que la mayoría de los signos de nuestro mundo serán una antigualla sólo digna de semiólogos.

Al terminar estos apuntes veo que, quizá guiado por una obsesión personal que se ha visto alimentada por los poemas de Juarroz, me he centrado sobre todo en el problema del lenguaje y aquello que designa. No es el único tema del poeta argentino, tampoco he pretendido totalizar el mundo de Juarroz. Muchos son los temas que podrían estudiarse: la muerte, la solidaridad, el silencio, el destino humano, la fatalidad... Quiero concluir este acercamiento y homenaje con un pensamiento de Pascal que me parece hecho para definir cualquier momento de su poesía: «Ver tres verdades con el mismo espíritu: las cosas son reales, irreales, y ni reales ni irreales».

Juan Malpartida





Roberto Juarroz



Poesía vertical

1

Es suficiente una ventana abierta
o una puerta cerrada,
una flor que demora en marchitarse,
una hendidura de silencio,
una música que apenas se percibe
o un signo peregrino que se para.

Aunque a veces se confunda,
el corazón del hombre ama la desnudez.
También el pensamiento ama la desnudez,
aunque también se confunda ciertas veces.

El hombre trata en vano de vestirse,
cuanto todo le enseña
que aun cada minuto desviste al anterior,
que la intemperie está debajo del abrigo
y lo consume desde adentro,
que el silencio despoja a cualquier nombre
y que toda palabra está desnuda.

La mirada lo sabe
cuando va a desflorarse por el aire.
El sueño lo sabe
cuando inventa sus muñecos empañados.
Los dioses lo saben
y quizá por eso no aparecen.

Herencia de los soñados paraísos,
sólo la desnudez cubre a la desnudez.



La herencia de los sueños será siempre
nuestra más alta posesión.

2

El error que comete una cosa
al caer de tus manos,
la absurda equivocación de una hoja
al no caer sobre la tierra,
la confusión de un aroma
que emigra de una flor
y se va a perfumar un pensamiento,
no deben atribuirse
a sus modales inexpertos
sino al defecto fundamental que el azar distribuye
como una noche quebrada
por el apocalipsis encubierto de los días.

Esta concreta conspiración del desacierto
indica que la historia aún no ha empezado
y el hombre sólo registra en sus anales
inciertos simulacros de antistoria.

Tan sólo una imaginación regenerada
que trace los movimientos del regreso,
del perfume a la flor,
de las hojas al árbol,
de una cosa a tu mano,
del azar al azar,
de la noche a la noche,
puede iniciar la historia verdadera.

El mundo está repleto
de anodinos fantasmas.
Hay que hallar los fantasmas esenciales.

3

Más tarde o más temprano
hay que poner la mano sobre el fuego.



Tal vez pueda la mano
aprender antes a ser llama
o quizá persuadir a la llama
para que tome la forma de una mano.

Y si fallaran ambas cosas,
tal vez puedan la mano y la llama
resolverse en los átomos ya libres
de una distinta claridad.

O quizá simplemente
calentar un poco más el universo.

4

También hay espacios hechos de nada,
ámbitos imprescindibles para descansar un momento,
ya que de todas las cosas
hay que descansar un momento.

Y hay además ciudades hechas de nada,
hombres, caminos, árboles,
palabras hechas de nada,
libros, muertes, amores,
mundos hechos de nada.

Si el corazón se combina con ellos
tal vez comience a oír una música
también hecha de nada,
la única que puede abrir lo cerrado,
la única que no necesita interrumpirse.

Por otra parte,
cuanto todo sea nada,
sólo perdurará esa música,
nada más que esa música.

5

Todos hablan
de lo que han encontrado en el camino.



Algunos también hablan
de lo que no han encontrado.
Y unos pocos se refieren
a lo que no es posible encontrar.

Pero hay quienes hablan de un encuentro
que surge como una emboscada entre las manos,
como una golondrina que nunca formó parte
de ninguna bandada,
como un gesto secreto que recoge
la compasión que falta en los encuentros.

Todo encuentro se crea
como agua ante la sed.
El resto es un espejismo
que ni siquiera alcanza
para desconcertar al desierto.

6

La visita ha sido excesivamente breve.
Hace pocos momentos
se nos abrió la puerta.
Nuestra procedencia
no era del todo clara
y no estábamos preparados
para esta visita.
Creímos, sin embargo,
que sería por más tiempo.
Tal vez nos confundieron
las señales del arribo.

Descubrimos después
otra puerta cerrada.
Comprendimos muy pronto
que era la puerta de salida.
Nos sorprendió que existieran dos puertas
y no una solamente
para entrar y salir.

Poco más comprendimos.
Dimos algunos pasos,
dijimos pocas cosas,



hallamos otros rostros,
a algunos los amamos.
Y no siempre había luz.
Aunque en algún momento
creímos que la luz
estaba para siempre.

La puerta de salida
ha comenzado a abrirse.
La visita concluye.
Ahora miramos más las flores,
tratamos de escuchar al silencio,
callamos más que antes,
velamos las palabras
delante del umbral.

En vano hemos tratado
de oír algo de afuera.

7

Cuando carezco de luz,
la luz me parece imposible.

Cuando quedo fuera del poema,
el poema me parece imposible.

Cuando dejo de mirarte,
tú me pareces imposible.

Cuando pierda la vida,
la vida me parecerá imposible.

Y si pudiera no pensar,
pensar me parecería imposible.

Desde afuera de una cosa,
esa cosa es imposible.

Y desde afuera de todo,
todo es imposible.

Pero hay una excepción:
desde adentro de mí,
yo también soy imposible.



8

Estar.
Y nada más.
Hasta que se forme un pozo abajo.

No estar.
Y nada más.
Hasta que se forme un pozo arriba.

Después,
entre ambos pozos,
se detendrá un instante el viento.

9

Tu aliento te corrige.
Tu aliento me corrige
y también corrige al mundo,
como un duende sonámbulo
que empaña el cristal de la ventana
y traza allí los símbolos que enlazan
la vida con la vida.

Desde el fondo de las formas más antiguas,
las formas anteriores al aliento,
surge a veces una metástasis de formas
como para borrar aquellos símbolos,
pero tan sólo los rodean
con los trazos protectores del origen.

Y esos trazos entonces los abrazan
como si pretendieran protegerlos
de las infaustas intemperies
o quizá del momento incorregible
en que tu aliento ya no empañe
el ya neutro cristal de la ventana.



10

Las palabras se desfondan,
salvo en el hueco inasible del poema,
en su loca profecía del presente.

Sólo el silencio permite el reconocimiento.
Pero el silencio ya no existe.
Sólo existen las ruletas enajenadas
que no aciertan ya ningún número
y distraen de la cifra de la muerte.

A veces, sin embargo, el silencio renace
como un espacio que reemplaza al vuelo,
entre ciertas palabras que se olvidan del oído,
ciertos dolores que parecen amores,
ciertas caídas que ascienden no sé dónde.

Entonces el silencio rescata a las palabras
o las palabras abandonan sus traiciones
y generan nuevamente el silencio,
como el único terreno disponible
donde pueden germinar casi en la nada
las semillas que creímos imposibles.

Y si hubiera una cosecha,
aceptaríamos también que esa cosecha
la recogieran otros.

11

Un gesto amenazante nos rodea.
Quizá menos que un gesto:
una amendrentadora expectativa
que parece dudar
entre acusarnos con su dedo incriminante
o agredirnos desde su zócalo invisible.

Pareciera algún dios desplazado,
el falaz substituto de un dios



o el rencor de su reemplazo,
enquistado en el aire
para hacernos respirar penosamente
lóbregas inminencias.

O tal vez sea tan sólo
el consternado círculo
con que las propias cosas nos circundan,
la compunción, no la amenaza,
con que todo contempla nuestro paso,
nuestra fugacidad inexplicable.

Quizá fuera preferible
una orla de hielo,
la desatenta espalda de las cosas,
el círculo de nada
donde yacen los dioses.

Un silencio por fin deshabitado.
Ni piedad ni amenaza:
la honda seguridad
del silencio sin nadie.

12

Periódicamente,
es necesario pasar lista a las cosas,
comprobar otra vez su presencia.
Hay que saber
si todavía están allí los árboles,
si los pájaros y las flores
continúan su torneo inverosímil,
si las claridades escondidas
siguen suministrando la raíz de la luz,
si los vecinos del hombre
se acuerdan aún del hombre,
si Dios ha cedido
su espacio a un reemplazante,
si tu nombre es tu nombre
o es ya el mío,



si el hombre completó su aprendizaje
de verse desde fuera.

Y al pasar lista
es preciso evitar un engaño:
ninguna cosa puede nombrar a otra.
Nada debe reemplazar a lo ausente.

13

Hemos llegado a una ciudad sagrada.
Preferimos ignorar su nombre:
así le podemos dar todos los nombres.
No encontramos a quién preguntar
por qué estamos solos en la ciudad sagrada.
No conocemos qué cultos se practican en ella.
Sólo vemos que aquí forman un solo filamento
el hilo que une toda la música del mundo
y el hilo que une todo el silencio.

No sabemos si la ciudad nos recibe o nos despide,
si es un alto o un final del camino.
Nadie nos ha dicho por qué no es un bosque o un desierto.
No figura en ninguna guía, en ningún mapa.
Las geografías han callado su ubicación o no la han visto.

Pero en el centro de la ciudad sagrada hay una plaza
donde se abre todo el amor callado
que hay dentro del mundo.
Y sólo eso comprendemos ahora:
lo sagrado
es todo el amor callado.

14

Sacar la palabra del lugar de la palabra
y ponerla en el sitio de aquello que no habla:
los tiempos agotados,
las esperas sin nombre,

las armonías que nunca se consuman,
las vigencias desdeñadas,
las corrientes en suspenso.

Lograr que la palabra adopte
el licor olvidado
de lo que no es palabra,
sino expectante mutismo
al borde del silencio,
en el contorno de la rosa,
en el atrás sin sueño de los pájaros,
en la sombra casi hueca del hombre.

Y así sumado el mundo,
abrir el espacio novísimo
donde la palabra no sea simplemente
un signo para hablar
sino también para callar,
canal puro del ser,
forma para decir o no decir,
con el sentido a cuestas
como un dios a la espalda.

Quizás el revés de un dios,
quizá su negativo.
O tal vez su modelo.

15

El poema convoca al humo
para encender la lámpara.

Los fuegos apagados
son el mejor combustible
para los nuevos fuegos.

La llama sólo se enciende
con su pasado.

Roberto Juarroz



El cello

Cuando dejaron de sonar los últimos aplausos, Luis suspiró cansado y, como siempre, un poco triste. Cada función de gran abono le traía la misma expectativa, la misma ansiedad. Durante la víspera se ponía nervioso e intratable; estudiaba todos los detalles, hasta los ínfimos; revisaba, en su casa, mil veces la partitura, se informaba y preguntaba a todo el mundo. Él mismo comprendía que, a veces, fastidiaba a todos, hasta a aquel paciente Bruno de la boletería, que un día le había dicho:

—Pero, don Luis, por favor, vaya, quédese en su sitio, que todo va bien.

Celina, la mujer, ya sabía, después de treinta y cinco años, cómo debía tratarlo; dos o tres días anteriores a cada función de gran abono, casi no hablaba y le dejaba en el cuarto, donde estudiaba, la comida en una bandeja. Después del estreno venían unos días melancólicos y luego todo retomaba su ritmo afable y lineal; las otras funciones era mucho menos importantes para él.

Siempre el teatro le había parecido una gran iglesia. Más que iglesia, un templo dedicado a un culto especial. Las felpas, las alfombras, los bronces, las luces, las cortinas y, sobre todo, las gentes, con sus perfumes, sus palabras —a veces sonando en idiomas extraños—, sus gasas, sus terciopelos, y los derroches en las cabezas brillantes de las mujeres, en los vestidos como flores, en los zapatos como joyas, y hasta la luminosidad dorada que da la alegría del lujo; todo eso era para don Luis los distintos elementos que servían a ese culto espléndido y secreto de un gran dios, que los cobijaba a todos en su belleza. Por momentos sentía que el mundo que poblaba las tertulias y las galerías era ese solo ser con muchas manos, con muchas bocas, y vivía pendiente de la grandiosidad tibia y pesada del telón, que cerraba y abría el universo mágico que, de algún modo, le pertencía.

Él llegaba temprano, bastante antes que los otros. Solía, a veces, vagar por la platea oscura y silenciosa, pero que intuía saturada de las presencias invisibles de tantas noches, de tanta música, de esa —para él— infinitud sonora que crecía hasta desbordar los límites de la razón. Le gustaba espiar la araña central, cuando lentamente iba menguando la luz y dejaba en sombra el silencio rumoroso y expectante y, de tanto mirarlas, había llegado a amar las figuras esbeltas, casi inmateriales, que se asomaban desde la cúpula, tan frágiles, tan bellas, que parecían invitarlo a irse con ellas, a sumarse a la ronda que giraba allá arriba, demasiado alto, siempre demasiado alto para él.

Todos los días, en su casa, estudiaba encerrado en un cuarto del fondo, de ocho a once, y la presencia grave del cello sonaba desde el zaguán hasta el jardín, rozando como un viento vivo la higuera, el ciprés; creciendo en los azahares de la primavera, desbordando el ruido de las lluvias y quedándose pastoso entre los muebles de aquella casa tan grande y tan vacía.

Celina, a menudo, se quejaba con doña Lucía, la vecina, del trabajo —cada día más pesado—, del dinero escaso, del reúma, de las hormigas, del invierno, cada año más frío, cada año más húmedo. Sin embargo, nunca había pensado en mudarse; en aquella casa, que había sido de sus suegros, se había casado, había nacido y muerto su hija y allí estaba su mundo. Admiraba secretamente, aunque no entendía de música, al marido, que manejaba tan bien su violoncelo, y oía, con interés y benevolencia, las historias interminables que él contaba de los primeros violines, que desafinaban, o de las violas, que no entraban a tiempo, y las pequeñas intrigas desbordantes de mezquindad de cada día, y pensaba que era una lástima que un músico tan grande se hubiera quedado en aquella orquesta del Colón. Pero el Colón era un teatro importante y, aunque pagaban poco, para Luis era su vida. Celina no lo conocía; él no la había invitado nunca a una función y ella tampoco se lo había pedido.

Aquella noche de gran abono lo había cansado más que de costumbre; pensó que estaba viejo. Cuando salió a la calle, la noche, inesperadamente helada, lo estremeció. Alguien lo chistó desde un coche; era el jefe de la oficina de prensa.

—Venga, don Luis, lo acerco a Retiro; hace mucho frío.

—Gracias, hijo, se lo agradezco.

El coche se deslizaba sin ruido por las calles vacías, los dos hombres iban silenciosos. De pronto, como siguiendo la corriente de su pensamiento, abruptamente, don Luis comentó:

—¿Y qué me dice de la función? De la soprano, sobre todo. ¡Entró tres veces a destiempo! Pero la gente como si nada, aplaude igual. Hace cuarenta años, cuando yo empecé acá, era muy distinto. Es inútil, el público se ha abaratado. O quizás al que aplaudan sea a Wagner; en fin, uno...

Lo interrumpió un acceso de tos. Cuando pasó, estaba pálido.

—¿Se siente mal, don Luis?

—No, hijo, no es nada. Solamente un poco de catarro.

En Retiro tuvo que esperar veinte minutos. Tenía frío y caminaba por el andén con las manos hundidas en los bolsillos. Pensaba que le dolía el pecho y la espalda y que se iba a engripar y, de pronto, se acordó de otra noche igual a ésta, hacía muchos años. Él era chico y estaba con sus padres esperando también el tren. Volvían del Colón; era la primera vez que iba y, justamente en ese andén, había dicho, transido de deslumbramiento: «Yo voy a ser un gran músico y voy a actuar en ese teatro y la gente me va a aplaudir». Tanto había insistido que lo habían mandado al conservatorio. Aquel recuerdo, frente a la aridez actual de su vida, le hizo daño. «¿Para qué todo?», se preguntó.

Cuando bajó del tren, el viento barría los andenes, los árboles y la soledad de las calles estiradas dentro de la noche. Caminó aquellos seiscientos metros que lo separaban de su casa, y por primera vez en muchos años, iba mirando las cercas, los jardines, los árbo-



les. Todo había cambiado mucho desde la época en que iba al conservatorio: ya no había quintas, ni baldíos, sino casitas idénticas y lindas, como de almanaque, pintadas y lustradas, con ligustrinas recortadas y chatas. En la esquina donde antes había estado un molino, oculto casi por eucaliptos altos, coposos y melancólicos, ahora había un pulcro parque inglés rodeando una casa moderna, baja y alargada como un galpón.

Llegó a su casa, pero, en vez de entrar, como llevado por un impulso ajeno, retrocedió sobre sus pasos y se largó a caminar por la noche abierta, llena de vientos y de recuerdos.

El cielo ya gris del amanecer iluminaba apenas el zaguán, cuando don Luis volvió de su noche. Entró en la casa y todavía, antes de acostarse, se demoró mirando las paredes, los muebles, escuchando el silencio familiar de toda su vida. La mujer se despertó sobresaltada al sentirlo a su lado. Él la tranquilizó con un murmullo, acarició la mano marchita que ella le tendía y miró, con tierna atención, la mancha gris del pelo en la almohada. Suspiró. Estaba triste, muy triste y curiosamente tranquilo y descansado. Vagamente pensó, antes de dormirse, que la caminata le había hecho bien.

Murió mientras dormía; el médico certificó un paro cardíaco. El entierro fue muy simple. Los vecinos, doña Lucía y su marido hicieron todo, porque Celina lloraba a ratos, dulcemente, como un chico enfermo, o se quedaba quieta, idiotizada, con los ojos fijos en un punto indefinido de la pared.

A medida que fueron pasando los días, Celina empezó a extrañar el sonido del cello llenando las mañanas. Todos los días lo limpiaba amorosamente, como si acariciara, de alguna manera, el recuerdo del marido muerto. Así la encontró muchas veces doña Lucía. Un día, tres semanas después del entierro, al verla correr el cierre relámpago de la funda, le preguntó:

—¿Y qué va a hacer con el violoncelo que tiene en el teatro?

Celina se sobresaltó.

—Me había olvidado de que existía —fue la respuesta.

—¡Pero, hija, tiene que ir a buscarlo! No se lo va a dejar de regalo a la Municipalidad, ¿no? Además, usted puede vender aquél, si quiere guardar éste como recuerdo, y se hace de unos pesos.

Celina callaba, mientras la mano nerviosa alisaba los pliegues de la funda. Después de un rato, contestó:

—Mire, Lucía, va a ser un trámite largo. Yo estoy desacostumbrada a ir al centro, no me animo; nadie me conoce, tampoco.

—Pero, Celina, era de su marido, ahora es suyo.

—Sí, ¿y cómo lo traigo?

—Pero, mujer, no seas tonta —doña Lucía se impacientaba. —Alquila un camioncito, o mejor, lo llamo a mi sobrino que tiene una «pick-up»; atrás cabe muy bien.

Después de mucho discutir convinieron que doña Lucía, como amiga de la casa y con los documentos de don Luis, de Celina y una orden firmada por ésta, iría, con su sobrino, al teatro. Y así, una tarde oscura y fría de septiembre, doña Lucía y su sobrino fueron a buscar el cello.

Dieron varias vueltas antes de encontrar la puerta de la calle Cerrito, y cuando entraron, doña Lucía dijo quiénes eran y pidió hablar con un director o un jefe o alguien im-



portante. La persona que los atendió, después de esperar un rato largo —era un hombre joven y muy apurado—, dio la mano a la mujer, suponiéndola una pariente del muerto, murmuró un pésame y dijo que don Luis Demarco había sido un hombre muy bueno. Hubo un silencio algo incómodo y ella explicó que venían a buscar las cosas del pobre señor Demarco. El hombre, entonces, tocó un timbre, vino un ordenanza y le dio una orden. Después les tendió la mano, les aseguró que les darían todo y con palabras amables los despidió.

Detrás del ordenanza cruzaron corredores, subieron y bajaron escaleras y volvieron a internarse en pasillos, donde gente muy apurada se los llevaba casi por delante. Al fin, en una oficina chiquita, un señor canoso y muy amable los hizo sentar y los convidó con café. Hablaron de Don Luis, de sus virtudes, de su honradez, de su trato cordial y de su bondad. Ella dijo a qué iban y él se levantó y los dejó solos un momento. Cuando volvió traía una caja de zapatos, atada con una cinta marrón, y un paraguas.

—Esto es todo, señora.

Doña Lucía recibió la caja en su falda, desató la cinta y la abrió; dentro había programas viejos, un pañuelo limpio y un llavero roto. Quedó un momento en silencio, luego colocó la caja sobre el escritorio, al lado del paraguas, y tímidamante, alzando la cabeza y mirando al hombre, dijo:

—Diculpe, señor, pero creo que tenía también un traje y un violoncelo. Vinimos con una «pick-up» para llevarlo.

El hombre la miró, asombrado.

—No sé, puede ser; voy a averiguar.

Y los dejó solos nuevamente. Ellos se miraron. El muchacho, en voz baja, le advirtió:

—Ojo, tía, no se deje robar, porque éstos ya sabemos cómo son; insista, de aquí no nos vamos sin el instrumento.

El hombre tardaba mucho más que antes, la mujer estaba nerviosa e incómoda, y la voz del muchacho seguía:

—Tardan mucho porque ahora que insistió no saben qué hacer; mejor dicho, sí saben; estarán extendiendo el certificado. Manténgase firme, tía; para eso tiene la orden de la viuda; además...

Doña Lucía no pudo más:

—Basta, por favor, qué charlatán insoportable.

Lejos se oía la voz de alguien que vocalizaba. Por fin el hombre volvió; estaba muy serio.

—Señora —dijo sin sentarse—, lo que le entregué antes es todo lo que hay. En cuanto al traje que usted mencionó, debo decirle que los uniformes son del teatro.

—El traje puede que sea del teatro —contestó ella, enojada—. Pero el pobre Demarco —continuó— tocaba con algo, ¿no?

—¿Cómo tocaba?

—Sí, señor;en la orquesta, ¿con qué tocaba?

El hombre quedó atónito; después, meneando la cabeza, dijo:

—Acá debe haber una confusión, señora. Don Luis era acomodador; los acomodadores no están en la orquesta, llevan a la gente a la butaca que les corresponde y les dan el programa. Don Luis era acomodador de palcos bajos.



La mujer y el chico se miraron. Ella se puso de pie; él la imitó. Con voz temblorosa repitió:

—¿Acomodador de palcos? ¿Quiere decir que nunca tocó como violoncelista en la orquesta estable?

—Jamás; le repito que debe haber una confusión, señora. Si usted quiere hablar con los compañeros de él...

—No, no. No, gracias. No hace falta. —La mujer temblaba—. Es como usted dice, debe haber una confusión.

Y apoyándose en el brazo de su sobrino se fue sin dar la mano.

Volvían en silencio. El muchacho espiaba, de vez en cuando, con el rabillo del ojo, a su tía, sin atreverse a hablar. Anochecía y hacía frío. Él le preguntó si le prendía la calefacción y ella no contestó. Unos mil metros antes de llegar, doña Lucía, más tranquila, le dijo que detuviera el coche. En una calle vacía, frente a una barrera clausurada, el auto se paró suavemente. Vieron pasar un tren lleno de luces, después volvió el silencio y el viento y, al rato, otro tren y el silencio y todavía pasó tiempo antes de que ella hablara:

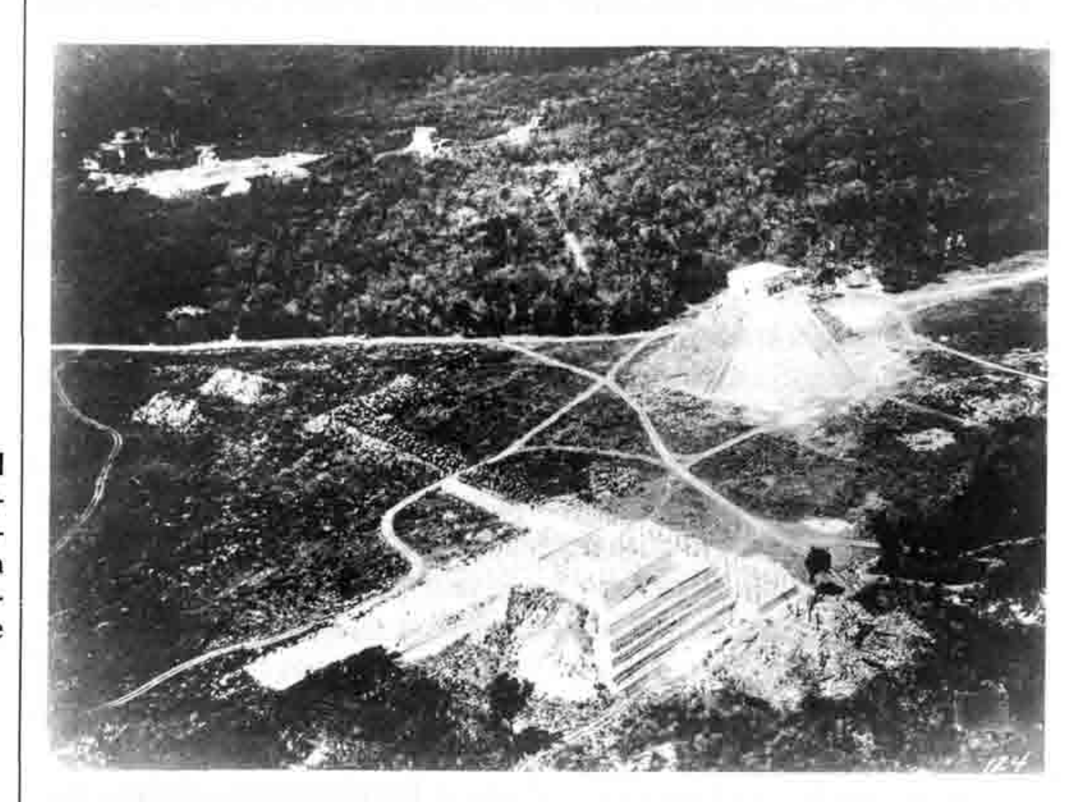
—Para no equivocarte, si te pregunta algo, decimos que no quisiste entrar y que esperaste en la puerta. Vamos.

—Pero, tía, ¿qué le va a decir a la pobre vieja?

—A la señora Celina, dirás. No te importa; yo sé.

Celina los esperaba, ya intranquila por la tardanza. Doña Lucía traía un aspecto sombrío. Se sentó frente a la estufa, que no alcanzaba ni a entibiar la vastedad helada del cuarto y le pidió algo fuerte para beber. Celina sirvió tres copas minúsculas y esperó.

María Esther Vázquez



Chichén Itzá, la capital maya y ciudad santa de Kukulcán, dios de la Serpiente Emplumada. Arriba, a la derecha, el Templo de Kukulcán. Abajo, el Templo de las Mil Columnas



Pirámide del Sol, en Teotihuacán. México



El arte prehispánico en Mesoamérica

1.— Introducción

El término Mesoamérica se halla ya universalmente aceptado por los estudiosos de las culturas prehispánicas, pero es preciso que antes de seguir adelante lo delimitemos geográficamente. Propuesto por Kirchhof comprende, desde el Pacífico hasta el Golfo de México, un amplio espacio cuyo límite norte lo constituye el noreste del Estado de Sonora, el sur de Chihuahua, el centro de los de Durango, Zacatecas y San Luis Potosí y el norte del de Veracruz. Su límite sur ascendería desde el Pacífico, al norte de Nicaragua, y llegaría, después de haber atravesado oblicuamente Honduras, hasta el Caribe, al sur de Guatemala.

En ese espacio se han desarrollado varias preculturas y las dos grandes culturas históricas de los mayas y del ámbito que los aztecas unificaron. El conjunto de toda esa evolución constituye un rompecabezas interminable en el que faltan muchísimas piezas. Ninguna cultura nace por generación espontánea, sino que se origina sobre un nutrido fondo precultural. El problema, en el caso de Mesoamérica, es que la documentación arqueológica es insuficiente y que una notable parte de la escrita no ha sido aún descifrada.

Los establecimientos neolíticos considerados hasta ahora como los más antiguos de Mesoamérica, datan de manera aproximada del año 2000 antes de Cristo. Ello indica que la zona se hallaba ya entonces relativamente poblada, pero en lo que a la creación artística respecta no nos aporta datos fiables. La posibilidad de pisar un terreno relativamente firme se inicia con obras procedentes de hacia el año 1000 antes de Cristo, pero los orígenes de algunas de esas culturas pueden retrotraerse tal vez hasta 1500 o hasta bastante antes. En la costa del Golfo de Méjico se halla en el meridiano 94 Oeste, casi en el istmo de Tehuantepec, la ciudad de «La Venta», en donde entre el año 1000 y el 800 antes de Cristo surgió una precultura avanzada a la que pertenecen también los hallazgos realizados en San Lorenzo y Tres Zapotes. Se hallan ambas en el interior y muy próximas a La Venta, la primera hacia el sudoeste y la segunda hacia el oeste.

En la costa del Pacífico se hallan en el interior del estado de Oaxaca, pero muy próximas a Puerto Ángel y a Punta Piedra Negra, los establecimientos de Monte Albán, de cul-



tura zapoteca, cuyos orígenes podrían retrotraerse a 1500-1000 antes de Cristo y los de Mitla, de origen mixteca, que cabe datar entre el 600 y el 700 después de Cristo.

Es casi seguro que estas culturas aurorales irradiaron desde ambas costas hasta la altiplanicie central y pudieron influir en la evolución de la culturas de Teotihuacán, Tula y el valle de México, pero ello no quiere decir, aunque haya sido en cierto momento una tesis defendible, que todas las grandes culturas de Mesoamérica procedan de Venta. Parece más verosímil que ese origen se halle en la cultura protomaya. Entre las grandes culturas universales que catalogó meticulosa y magistralmente Toynbee, es la maya una de las que consideraba más importantes, de las más diferentes también. Su arte puede hallarse en los orígenes del esplendor artístico mesoamericano, pero la cultura maya, que era profundamente religiosa y humanitaria, no influyó de una manera especial en las costumbres del resto de Mesoamérica. El arte maya pudo haber sido la espoleta que provocó la eclosión del de las restantes zonas mesoamericanas, pero ello no significa que abunden las semejanzas, aunque las haya muy grandes en algunos casos concretos.

2.— Arte y vida en la primera cultura maya

La cultura maya presenta problemas de datación y de comprensión debido a que no ha podido ser todavía descifrada su complicada escritura, que era simultáneamente fonética y jeroglífica, pero en Leyden se conserva una placa en cuyo anverso hay un grabado con la figura de un guerrero maya y en el reverso una inscripción con una fecha. Escrita en numerales, que son los únicos signos mayas hasta ahora descifrados, resultó fácil traducirla. En guarismos arábigos dice exactamente «8 . 14 . 3. 1. 12», pero una vez interpretados esos guarismos su significado exacto es «Ocho ciclos de 400 años; 14 períodos de 20 años; 3 de un año; uno de un mes y 12 días». Los mayas lo decían de un modo abreviado. Exactamente como antes dijimos: 8 . 14 . 3 . 1 . 12. Ello quiere decir que esa placa deliciosa fue grabada el día 12 del mes 2 del año solar 3.483 de la era maya. Como los documentos de este tipo abundan, debería ser fácil datar la totalidad de la historia maya. Tan sólo se necesitaría saber a qué año de nuestra cronología corresponde el año 0 de los mayas y qué sucedió en esa fecha que fuese tan importante para que la hayan tomado como la inicial de su meticuloso cálculo de los días. Para la segunda pregunta no tenemos respuesta y para la primera existen dos diferentes. Para los primeros estudiosos de la cronología maya (Thompson, Martínez y Goodmann) ese año cero era el 3373 antes de Cristo. Según la cronología propuesta por Spinden dicha fecha cero fue el año 3113 antes de nuestra era. La diferencia entre dichas cronologías, anteriores ambas al descubrimiento de los métodos de medición del carbono 14 y del potasio-argón, era por tanto de 260 años. Cuando se le pudieron aplicar los sistemas de datación radioactiva recién citados, resultó que en la totalidad de los casos estudiados la fecha obtenida coincidió con muy escasas oscilaciones con la propuesta por Spinden. A pesar de ello y de que el propio Thompson sigue en uno de sus últimos libros la cronología de Spinden y no la suya propia, hay aún algunos especialistas que continúan una discusión interminable en torno a dicho problema. Una de las preocupaciones máximas de los mayas era la



de dejar constancia de su antigüedad y del paso del tiempo. Debido a ello erigían cada veinte años una estela, pero no para conmemorar un posible acontecimiento importante, sino tan sólo porque habían transcurrido veinte años más. En esas piedras conmemorativas había algunas inscripciones y a pesar de que son muy pocos los fragmentos de textos mayas que han podido ser traducidos a nuestros idiomas actuales, ha podido comprobarse que lo que se recogía en ellas eran datos astronómicos o cronológicos sin una sola alusión a nada que se relacionase con la historia del pueblo maya. Es posible, no obstante, que fuese en sus códices escritos sobre papel fabricado con corteza de árbol donde recogiesen esos otros datos, pero nada podrá ser probado hasta que se tenga un conocimiento suficiente de su complicada escritura.

Faltos de documentos legibles y de una datación exacta de las interferencias sufridas por los mitos conservados, nos quedan el urbanismo y las obras de arte como elementos más fiables para intentar inferir cómo eran el sentimiento del mundo y la intuición del espacio en el momento clásico y más estrictamente maya de la evolución de esa cultura cerrada sobre ella misma. El ámbito geográfico de la primera cultura maya era uno de los más reducidos entre los de todas las que se conocen. Ocupaba tan sólo 325.000 kilómetros cuadrados en los días de su máxima extensión. Las ciudades eran suntuosas, pero no se hallaban fortificadas. Ello parece indicar que los mayas podían temer las catástrofes venidas del cielo, pero que no temían que otros hombres los atacasen. Protegidos por la selva y sin vecinos que pudiesen hacerles sombra durante sus años de esplendor clásico, tuvieron, descontados los orígenes, una evolución sin influjos externos condicionantes. Era la suya, hasta la desvastadora llegada de los toltecas, una especie de endogamia cultural, en la que cada momento surgía directamente del anterior, sin que casi ninguna influencia ajena pusiese en peligro su curso. El arte responde paradigmáticamente a semejante atmósfera de estufa o de campo de cultivo, pero ello no perturbaba su armonía perfecta.

Las ciudades mayas constituyen un claro ejemplo de dicha mentalidad. Las más antiguas entre las excavadas abundan en obras de arte y datan del primer milenio antes de Cristo, tal como acaece con Nakbe, donde hay restos del 630 antes de Cristo. Descubierta en 1930 y acabada de excavar en su primera fase en 1987, se halla en Guatemala, en el paraje del «El mirador», y hay en ella gran cantidad de pirámides y esculturas. Algo más antiguas e igualmente importantes son Zibilchaltun en el Yucatán y Kaminaljuyú, muy próxima a la actual capital de Guatemala. La primera era tan extensa que sus restos se emplearon hasta muy entrado el siglo actual para cimentar las autopistas yucatanas. El carbono 14 ha demostrado que sus más antiguos cimientos databan del año 1000 antes de Cristo, pero su época de mayor esplendor la tuvo entre el 300 y el 500 de nuestra era. Kaminaljulyú data también del año 1000 antes de Cristo. Su máximo esplendor lo tuvo en los primeros siglos de nuestra era. Destacó por sus vasos de tres patas y cubierta cónica y por su cerámica de gran finura en amarillo o rojo. Esta cerámica es enormemente parecida a la que en los siglos II y III de nuestra era se realizaba en Teotihuacán. Parece haber, por tanto, una relación intrigante entre ambas, lo que hace todavía más intrincadas las deudas y préstamos entre los mundos pre o protomaya y pre o protonahuatl.



En la arquitectura monumental se solían realizar las variaciones suficientes para evitar todo posible tedio, pero había también algunas constantes intocables, entre ellas un predominio casi absoluto del ángulo recto en el exterior y de la bóveda falsa de cemento en el interior. En todas las fachadas predominaba la simetría bilateral, pero utilizaban a veces una simetría cuádruple para el conjunto de las cuatro. Entre las excepciones al ángulo recto y a la simetría total tiene un notable interés el friso ornamental —algo así como un entramado de troncos— que se colocaba ocasionalmente encima de algunas puertas. Los mayas, pese a sus conocimientos matemáticos, no sabían construir bóvedas de empujes laterales contrapesables. Exprimieron entonces su imaginación e inventaron tres tipos diferentes de falsas bóvedas. En el primero se limitaban a aproximar progresivamente unas a otras las losas arquitrabadas, empleando para ello el mismo sistema que los aqueos habían llevado a suprema perfección en Micenas. En el segundo lo que se inclinaba era la totalidad del muro construido con pequeños pilares. El peligro de hundimiento lo salvaban exagerando la cantidad de cemento empleado, necesidad que los condujo a descubrir como complemento un sistema de fraguado rápido. El tercer sistema, que nos podría hacer pensar en los «tirantes» de la mezquita de Córdoba, lo empleaban tan sólo en las falsas bóvedas con las que cubrían grandes espacios. Para evitar que los empujes de ambas paredes mutuamente contrapesadas hiciesen que éstas se rompiesen a lo largo de una zona próxima a la arista de confluencia, calculaban la posible línea de ruptura y las apuntalaban con grandes vigas de madera, que creaban entre ambas paredes una especie de entramado que contribuía, por añadidura, a dotar de mayor fluidez al espacio. Ese mismo sistema lo utilizaron en algunas de las chozas en que vivían los campesinos, cuando éstas sobrepasaban el tamaño habitual. En esas bóvedas falsas se aceptaba por excepción el ángulo agudo, generalmente muy afilado. Ello, unido a la visibilización de los empujes de las falsas dovelas, producía a veces una especie de ahogo que no era a pesar de todo incompatible con un sentimiento de relativa serenidad o seguridad, originado por la sensación palpable de hallarse allí en un total alejamiento del mundo.

El exterior obedece a una concepción muy diferente. Los edificios se hallan alejados unos de otros y su regularidad extrema constrasta con la irregularidad buscada del conjunto urbano. Hay plazas inmensas en medio de las cuales se cree que crecían grandes grupos de árboles. La masa y el volumen de cada edificio están calculados en función de la masa y el volumen de cada uno de los contiguos. Una altura excesiva en el borde de una plaza puede resultar brusca en su ímpetu. Los mayas amortiguaban el choque mediante una escalera monumental que nada tiene que envidiar a la de la pirámide del sol teotihuacana. Abundan los arcos que servían para pasar de un barrio o conjunto urbano a otro. Su misión debió ser simbólica o puramente ornamental. Unos cuantos escalones y una decoración frontal con ajedrezados o formas movidas a manera de casas en relieve basta para dotar de equilibrio al conjunto. Este sistema, empleado con máximo éxito por los maya-toltecas en el arco de Labna (siglo VIII), en el Yucatán, no evita que la falsa bóveda de su interior responda con su agudo bisel a una concepción espacial buscadamente disímil.

Hay un tipo de edificios que se encuentra en la América prehispánica exclusivamente en el ámbito maya y que tienen forma de torres. Se pensó que debían ser observatorios



astronómicos y ha podido comprobarse tras trabajosas investigaciones que así eran en efecto. Se había calculado su emplazamiento para que la línea recta que formaba el observatorio con el punto más alto de algún otro edificio especialmente elegido, pasase en su prolongación por el de aparición en el cielo de determinadas estrellas en el solsticio de verano o en el de invierno o en algunas otras fechas de especial importancia. Su techumbre, en forma de pirámide truncada, constituía un buen punto de referencia espacial en el conjunto de la ciudad y coronaba sin choque neto el prisma perfecto de la torre. Estaba muy estudiado también el ritmo de las escaleras y el de los vanos. Para dar movimiento a las fachadas y para amortiguar un poco la tensión ascendente, había a veces alguna moldura saliente entre piso y piso.

A todos estos monumentos los superan las pirámides. Las mayas son las más esbeltas y rítmicas de toda Mesoamérica y no hay muchos edificios en el mundo que puedan en ese aspecto igualarlas. Solían tener un templo en su cúspide, pero Alberto Ruz demostró durante sus cuatro campañas de excavaciones, culminadas en Palenque en 1952, que algunas de ellas no sólo servían de sustentáculo a un templo, sino que contenían en su interior un sepulcro. Las más representativas de todas estas pirámides nos parecen las del conjunto monumental de Palenque y el templo nº. 1 de Tikal. Las elegiremos, por tanto, como ejemplo.

Los tres más importantes monumentos de Palenque datan del siglo VII. Son un conjunto de tres templos en forma de pirámide escalonada que han recibido los nombres de «Templo del sol», «Templo de las inscripciones» y «Templo de la cruz enramada». Se abrían a una gran plaza y recordaremos tan sólo el de las inscripciones, que dice en una de las muchas que tiene y a las que debe su nombre, que fue terminado en 692. Consta de ocho pisos escalonados y lo corona un templo muy ponderado en su juego de dimensiones, sostenido por robustas pilastras. Su planta es rectangular. Se ha supuesto que los grandes escalones de su empinada escalera monumental, son un símbolo de la subida hacia los cielos. Visto de lejos este conjunto de Palenque se percibe hasta qué punto las dimensiones de la enorme techumbre y el gran zócalo del templo del sol contrapesan con su mayor rotundidad el menor número de pisos escalonados que tiene esta pirámide en comparación con su compañera de las inscripciones. Se crea así entre ambas una especie de equilibrio inestable en el que el mayor aplomo pesante de la primera, sirve de contrapunto a la mayor esbeltez y altura de la segunda. En esta última (la de las inscripciones) es impresionante la concepción del espacio interior en la tumba descubierta por Ruz. Todo se constriñe con una inusitada elasticidad paradójica. En cambio, en el exterior, hay una especie de pórtico (una insinuación más bien, ya que no llega a techarse y sí tan sólo a sugerirse mediante un moldura saliente sobre las pilastras) que nos demuestra hasta qué punto era hábil en sus innovaciones espaciales la arquitectura maya.

El templo nº. 1 de Tikal es posiblemente la pirámide más esbelta del mundo. Las de Egipto parecen a su lado desangeladas. El movimiento ascensional es exacto y tiene una gracilidad elástica que no descuida una acentuación discreta de los planos ascendentes en su diálogo con los estáticos. Sus nueve pisos escalonados tienen un saliente central con una gradiente menos pronunciada que la de los dos cuerpos laterales. La empinada escalera de pequeños peldaños, sobresale a su vez de este cuerpo central. El juego de vo-

lúmenes levemente avanzantes es así de una ponderación llena de euritmia, cuya subida hacia un cielo posiblemente deificado, culmina en lo que todavía queda de la elevada peineta bifronte que lo corona.

La ornamentación maya no solía ser excesiva, pero se la utilizaba con el objeto de evitar la monotonía de las superficies o de sostener o subrayar algunos de sus ritmos. Se hallaba por tanto íntimamente integrada en la arquitectura, de la misma manera que ésta se hallaba incursa en el urbanismo. La escultura presenta tales problemas en lo que a la psicología de la forma respecta, que creo que pasarán muchos años antes de que se llegue a conocer algo de su sentido profundo. Por muchos que sean sus «parecidos», cabe afirmar que todas sus posibles fuentes son mesoamericanas.

Algo similar sucede con la pintura. Poco queda de ella, salvo la que ilustra con euritmia preclásica griega algunas estremecedoras piezas cerámicas, la de los escasos códices en los que, tal como es habitual en toda América, la lína predomina sobre la mancha de color, y los definitivos frescos de Bonampak, en donde al revés de los que suele suceder en ese ámbito, es la mancha la que predomina sobre la línea. Estos frescos son tan representativos de una concepción de la forma como la mejor arquitectura maya y creo que nos compensan, con su exquisita fragancia y su valor documental, de buena parte de lo que ha desaparecido.

Todo parecía perfecto en aquella interacción de las artes y de su conjunto en la religión, en la vida diaria y en la intuición del mundo, pero a pesar de ello y de la profundidad de la fe, la cultura maya se derrumbó por primera vez alrededor del año 900. Se han buscado toda clase de causas para ese colapso súbito, pero ninguna parece poder explicar por sí sola lo que haya podido acaecer. La más aceptada es la de un agotamiento de la tierra debido al sistema de quemas. Antes un campesino maya podía vivir con escasos días de trabajo al año y gozar de excedentes. Ahora empezaba a pasar hambre, ya que se cree que el agotamiento coincidió con un gran crecimiento demográfico, cosa probable porque en el siglo anterior al derrumbamiento habían fundado los mayas más de medio centenar de ciudades. También se ha hablado de tensiones sociales y de una invasión de la selva que se hizo de repente tan lujuriante que los mayas fueron incapaces de contenerla. El pueblo maya se escindió entonces y una parte emigró en busca de nuevas zonas fértiles, pero otra parte se quedó en la tierra en la que se había iniciado su vieja cultura y degeneraron rapidísimamente. Los que emigraron tuvieron otro tipo de decadencia. Perdieron temporalmente su fe en los antiguos dioses y dejaron de ser un pueblo pacífico para enzarzarse en múltiples luchas intestinas por la conquista del poder. Poco después se produjo la terrible invasión de los toltecas, que se pusieron de parte de la facción más fuerte y actuaron con indecible crueldad, pero facilitaron la eclosión de una segunda cultura maya o —si se prefiere—, de un segundo momento de la recién estudiada.

3.— El arte de la Venta

Hacia el año 800 antes de Cristo o tal vez cien o doscientos años antes floreció una cultura incipiente, que se suponía influyó en la maya, pero que las últimas excavaciones que hemos recordado tienden a indicar que la influencia —si es que la hubo en alguna



dirección— fue más bien en sentido inverso. La Venta se halla en el Golfo de México, casi en el punto de confluencia de los estados de Veracruz, Tabasco y Chiapas y muy próxima, por tanto, al ámbito inicial de la cultura maya. Lo que en el aspecto artístico resulta más intrigante en la Venta son las esculturas de cabezas sin cuerpo ni cuello, que llegan a alcanzar una altura de dos metros y medio y un perímetro de 6,35 metros. La piedra en la que las labraban era o sumamente dura o sumamente frágil. El jaguar tenía un sentido religioso mal conocido y sus rasgos se entremezclaban en algunas cabezas con los de los nativos, de aspecto más bien aniñado. Eran asimismo maestros en el dominio del jade. Tanto lo inusitado de la fuerza ciclópea, como el abocetamiento precubista y ornamental de los rasgos de algunas otras figuras de tamaño algo mayor que el natural, en las que no hay ni piernas, ni cuello, pero sí brazos empotrados en el cuerpo, hacen difícil relacionar este arte con cualquier otro de la zona. Cabe destacar también los altares y las estelas monolíticas.

La cultura de la Venta está llena de enigmas y uno de ellos es la perfección de su técnica, que en algunos contados aspectos podía competir o superar a la de los mayas. A este respecto el hecho de que los monolitos en que se labraron las cabezas antes recordadas procediesen de una cantera situada a más de cien kilómetros de distancia y pesasen más de veinte toneladas, resulta asombroso si se tiene en cuenta que en Mesoamérica ni se conocía la rueda, ni existían animales de tiro. La única explicación es que se utilizasen miles de hombres para transportarlos y que algunas técnicas de utilización de cilindros de piedra o de grandes troncos para hacer avanzar sobre ellos los monolitos, hubiesen alcanzado una perfección inusitada en aquellos parajes. En dicho aspecto las técnicas de la Venta pueden competir con las de los mayas en la erección de los más recientes templos de Tikal, algunos de los cuales alcanzaban en opinión del profesor Richard Hansen, uno de los descubridores de sus restos, hasta 46 metros de altura, pero en un momento posterior al de las cabezas ciclópeas.

Próxima a la Venta se halla Tajín, ciudad de grandes dimensiones, cuya aportación máxima entre las muchas que hizo al arte consiste en una gran pirámide con 364 nichos a los que hay que añadir otro en su cúspide. Sus relaciones con el calendario, con el año solar y con todo lo que la medida del tiempo tenía de simbólico en la cultura maya, parecen evidentes. Se supone también que en la Venta se conocía el calendario doble de los mayas y su ciclo cósmico de coincidencia y es seguro que su cultura irradió hacia Tlatilco, Oaxaca y Guerrero, entrecruzando sus influencias con las procedentes del ámbito maya, con el que podía competir en originalidad y en capacidad expansiva, pero no en su abundancia de obras maestras, ni en su inigualado refinamiento.

4.— Monte Albán y Mitla

El arte oaxaqueño no se limita a Monte Albán, pero es allí donde aparecieron algunas de las obras más importantes de dicha zona. Aquellos zapotecas habían demostrado ya desde más de medio milenio antes del nacimiento de Cristo su gran capacidad escultórica y arquitectónica. Entre las esculturas son de máxima calidad las realizadas en barro



o en piedra por los zapotecas de Monte Albán y zonas limítrofes. Eran notablemente expresionistas y con deformaciones drásticas que no hubieran desdeñado los más originales escultores occidentales del siglo XX. El jaguar, igual que en el ámbito maya y en la Venta, mantenía en Oaxaca un simbolismo religioso de difícil interpretación en su sentido críptico, pero no en el estrictamente artístico, ni en el psicoanalítico. En dicho aspecto es especialmente significativa una escultura zapoteca de barro en la que un ser humano nace o sale de un jaguar a través de sus fauces. Cabe destacar la serenidad estática del rostro del hombre y el cuidado del jaguar para no dañarlo con sus dientes mientras lo hace salir a la luz del día. Siglos más tarde, entre los años 500 y 900 después de Cristo posiblemente, los mixtecas de Mitla construyeron en barro, piedra o mosaico unas esculturas un tanto abocetadas con expresión anhelante, simbolismo críptico e intensa expresividad. Eran notables también en Mitla las joyas de oro muy elaborado y las estelas narrativas de difícil interpretación, pero con minuciosa calidad en la ejecución.

En la época clásica del arte mesoamericano, comprendida aproximadamente entre los años 200 y 900 de nuestra era, el esplendor arquitectónico de los zapotecas de Monte Albán alcanzó su máxima cima de armonía y despojamiento. Sentían, igual que los mayas antes y que los aztecas más tarde, un gran interés por el juego de pelota que era sumamente popular y que fue practicado por casi todos los pueblos de Mesoamérica. Las gradas y la cancha del juego de pelota de Monte Albán se conservan intactas en una gran parte de esa construcción sobria, armoniosa y sencilla. No cabe decir lo mismo del extraordinario conjunto de pirámides y otros edificios religiosos de una posible plaza gigante. Se ascendía a los templos por grandes escalinatas que son tal vez los restos mejor conservados del conjunto. Las pirámides escalonadas son numerosas, pero de algunas se conserva poco más que los cimientos. Hay también restos de columnas y en lo alto de las mejor conservadas, lo que queda de los templos que los coronaban. En todas las obras recién recordadas, dejaron Monte Albán y Mitla constancia de sus relaciones culturales con el resto de Mesoamérica, de cuyo arte —primero del maya y la Venta y luego del de Teotihuacán— se hallaban bien informados.

5.— Teotihuacán

En la llamada «ciudad de los dioses» suele destacarse de manera especial la arquitectura, pero creo que la concepción urbanística que permitió intensificar su grandiosidad, es igualmente magnífica. La avenida central de la gran ciudad tenía casi dos kilómetros de largo y cuarenta metros de ancho. Desemboca en una gran plaza de 10.000 metros cuadrados de superficie, en cuyo fondo se yergue la «Pirámide de la luna». Alineada a la derecha se halla la gran «Pirámide del sol» y al principio de la avenida los restos del «Templo de Quetzalcoatl». Entre dicho templo y la gran pirámide estaba el consagrado a Tlaloc, del que casi nada subsiste. A ambos lados de la plaza se abrían otros dos edificios, uno de los cuales ha sido llamado «Templo de la agricultura» por los arqueólogos. En el aspecto urbanístico sus juegos de espacios correlacionados con los de la «Pirámide de la luna», sirvieron para cerrar monumentalmente la gran plaza.



Todo Teotihuacán está siendo cuidadosamente excavado, pero la abundancia de restos de casas posteriores que salpican los campos vecinos hace difíciles los trabajos. Lo ya puesto de nuevo al sol es espectacular, pero resulta difícil imaginar cómo sería todo el conjunto en los días de su esplendor. Las dataciones se han hecho también con exactitud. Así, en lo que a la gran pirámide respecta, se sabe, gracias al carbono 14, que fue construida después del año 41 de nuestra era y antes del 431. La fecha más probable para la terminación del gigantesco conjunto es la de 236, siglo III, Teotihuacán III. Construida en adobe y piedra como las grandes realizaciones y no tan sólo en adobe como los edificios menos importantes que, lógicamente, se han desmoronado, las dos pirámides han resistido el paso de los siglos. El estudio de los túneles interiores ha demostrado que la del Sol fue construida de una sola vez. Es escalonada y consta de cuatro pirámides truncadas y es de suponer que en lo alto la coronase un templo, pero si éste existió, se ha desmoronado. Cuando se realizaron las excavaciones existía el peligro de que la totalidad de la pirámide se desmoronase también, pero el arqueólogo Leopoldo Batres rellenó con cemento las junturas de las piedras y logró salvarla. En su construcción se emplearon más de un millón de metros cúbicos de adobe y de piedra. Mide 200 metros de lado en su base y 65 de altura. Su volumen supera al de la gran pirámide de Egipto. Una vez más nos encontramos aquí con esa capacidad de alta ingeniería que tantas veces se dio en las civilizaciones prehispánicas. Producen asombro un trabajo tan arguo y unos cálculos matemáticos tan perfectos. La impresión general que nos deja esa obra maestra es de una majestad distante y de una grandeza que me atrevo a calificar de cósmica. La pirámide de la luna no sólo es bastante más pequeña, sino también más amable. Su «medida» no es sólo para los dioses, sino también para los seres humanos. A pesar de ello tiene una altura de 42 metros que, si no estuviese la otra tan cerca, le haría parecer más impresionante. Estoy convencido de que los urbanistas combinaron las alturas de los edificios con las dimensiones de la gran avenida y con el ritmo general de las diversas edificaciones y que la falta del templo de Tlaloc desequilibra ahora el conjunto. En el núcleo central de adobe de ambas pirámides el espacio era en los túneles tan constreñido que la sensación de claustrofobia que le produce Fez a los europeos, habría podido allí multiplicarse hasta el infinito. El recubrimiento de piedra y estuco tiene ornamentaciones abstractas en las que los pocos motivos figurativos aceptados, han sido estilizados hasta tal grado que resultan irreconocibles. Es interesante constatar este espíritu abstracto de Teotihuacán porque contribuye a comprobar que es una constante general de todo el arte prehispánico.

En el llamado templo de Quetzalcoatl se veneraba también a Tlaloc. Lo que queda son los cuatro «pisos» inferiores de una pirámide escalonada que constaba de seis. En sus frisos esculpidos se hallan algunas de las esculturas expresionistas más conmovedoras en su fuerza y su esfuerzo contenidos entre cuantas se realizaron en el ámbito mesoamericano. Lo acongojador y lo consolante, el dolor y la serenidad, la contorsión feroz y el equilibrio aceptante parecen darse cita sin disonancias tanto en la labra, como en los ritmos y en el relieve profundo con salientes —cabezas o símbolos— poderosamente expresionistas.

La pintura al fresco corre pareja con la arquitectura integrada en el urbanismo y con la escultura y la ornamentación complementarias. En el palacio de Xolalpán, cuyas ruinas se estaban excavando desde diez años antes, fueron descubiertos en 1942 unos frescos que cabría considerar como la más ingenua, fragante y deliciosa pintura de evasión salvífica que quepa soñar. En uno de ellos, que según Linne representa el paraíso del dios de la lluvia, unas figurillas minúsculas y ágilmente dibujadas con notable melodía lineal, se bañan en ríos imaginados o flotan sobre un fondo rojizo. Taparrabos azules o amarillos constrastan con los colores arbitrarios de los cuerpos, con el azul de una especie de montaña encantada y con los ocres y rojos sombríos de los fondos. La diseminación de todos los personajes en un espacio plano, en el que se han estudiado con sumo acierto los juegos de las distancias y los ritmos entre figura y figura, nos hace pensar en algo así como un lúdico canto a la vida y también, si el título es exacto, en la dichosa espera de la lluvia que hará fructificar las simientes.

Una pintura tan gozosa es un contrapunto de la seriedad ritual de los edificios y de la violencia expresiva de la escultura, aserción esta última que vale también para las a veces hieráticas máscaras. Otra oposición igualmente extraña hemos visto entre la concepción del espacio (apertura al cielo y cierre sobre sí mismo) en urbanismo y arquitectura. Podría suponerse, comparando entre sí estas dos artes, que la voluntad expresiva de sus creadores se hallaba parcialmente disociada y que sus venerados dioses les inspiraban al mismo tiempo terror y amor. Son pocos los datos que se poseen sobre los artífices de Teotihuacán, pero habida cuenta de que tanto su concepción religiosa del mundo como sus grandes creaciones artísticas se hallaban dentro de una línea evolutiva que había tenido sus orígenes en el ámbito maya y en la Venta y que fue reelaborada luego por los toltecas, los aztecas y otros chichimecas cuando abandonaron su nomadismo, cabe afirmar que Teotihuacán fue uno de los eslabones fundamentales en el desarrollo cultural, religioso y artístico de Mesoamérica. No cabe, por tanto, considerar la teotihuacana como una cultura prematuramente abortada, sino como un momento altamente significativo en el decurso de la evolución encabalgada de varias culturas afines.

Expansión tolteca y segunda cultura maya o maya-tolteca

Teotihuacán se halla a unos cincuenta kilómetros al nordeste de Tenochtitlán (hoy México D. F.) y a otros cincuenta al sur de Tula, capital de los toltecas. A cincuenta kilómetros igualmente se halla Cholula, cuyos habitantes eran posiblemente del mismo origen que los teotihuacanos. Hay allí una gran pirámide escalonada en cuyo interior la condensación del espacio en sus seis kilómetros de galerías subterráneas adquiere una intensidad insólita.

Cuando los toltecas, procedentes de Tula, ocuparon ambas ciudades en el año 856 de la era cristiana, Teotihuacán había sido ya casi enteramente destruida por unas tribus nómadas otomíes o huastecas hacia el año 650. Los toltecas tenían sus bases de operacio-



nes en Tula e intentaron resucitar allí la religión teotihuacana, en la que se adoraba a un dios creador del Universo al que llamaban Tloque Nahuaque. Tula era una ciudad inmensa cuyos templos tenían grandes puertas enmarcadas por pilastras con símbolos de Quetzalcoatl, otro gran dios creador y salvífico que ya había sido adorado en el ámbito maya y en la Venta y que acabaría por serlo en casi toda Mesoamérica.

Llegados aquí no podemos ignorar un misterio que César A. Sáenz ha denominado justamente «el enigma de Xochicalco». Dicha ciudad se halla situada a poco más de cincuenta kilómetros de Teotihuacán y debió atravesar su extraordinario período de gran actividad cultural y artística entre los años 600 y 900 de nuestra era. En su arte abundan las influencias teotihuacanas y mayas. Construían estelas historiadas en las cuales figuraba a menudo Quetzalcoatl y pirámides muy empinadas, entre las que destaca de manera especial la de «las serpientes emplumadas ondulantes». La melodía de la labra en surcos notablemente rítmicos y el entronque de los volúmenes figuran entre los logros más eminentes del arte de Mesoamérica. Realizaron además unas vasijas de alabastro de formas delicadas, en cuyo exterior pintaban diversas escenas con colores vivos y muy entonados. Es asimismo muy destacable la escultura que era más bien esquemática y tenía amplios taladros que se anticipaban en más de mil años a esa intercomunicación entre los espacios envolvente y envuelto que constituye una de las características más destacables en la escultura abstracta del mundo occidental en el siglo XX. El enigma de Xochicalco sigue sin descifrar, pero su exquisitez se mantiene viva en medio del deterioro de gran parte de sus obras maestras. Es posible que su arte haya influido sobre el de los toltecas, cuyo esplendor fue corto debido a que todo su pequeño estado fue ocupado por otros pueblos nómadas, lo que les obligó a dirigirse primero hacia el valle de México y luego hacia el Yucatán, donde llegaron en el año 967. En la guerra civil que seguía asolando a los mayas tomaron partido por la facción más fuerte. Ello hizo que los grupos mayas supuestamente vencedores cediesen a los toltecas, posiblemente bajo presión, la ciudad hasta entonces maya de Chichén Itzá, en la que floreció una cultura híbrida maya-tolteca. Los ocupantes toltecas aspiraban a resucitar para su total beneficio la vieja cultura maya y no tan sólo no se mantuvieron en buena armonía con sus aliados forzosos sino que acabaron esclavizando a los mayas e imponiendo una dictadura feroz. En aquel delicado y creador mundo maya en el que nadie había amurallado jamás las ciudades, construyeron los toltecas en torno a Chichén Itzá una muralla cuyo perímetro era de nueve kilómetros y en cuyo interior, que albergaba a una población que habitaba en 4.500 casas, erigieron importantes edificios públicos. La implantación de los sacrificios humanos y la búsqueda de jóvenes fuertes para inmolarlos en honor a sus dioses colmaron la medida. Los mayas, habitualmente pacíficos, olvidaron sus antiguas rencillas y recuperaron su semiperdida fe religiosa. Mientras los toltecas torturaban a sus víctimas, ellos se autotorturaban para que el dios creador o los dioses les perdonasen sus pecados. Uno de estos sacrificios voluntarios consistía en pedir a los sacerdotes, con los que en esos tiempos de dolor se habían reconciliado, que les agujereasen en el templo la lengua con un taladro y que les pasasen luego a través de ella una cuerda en un suplicio impetratorio que era siempre voluntario, largo y dolorosísimo. La súplica que realizaban era que los dioses los protegiesen y los liberasen del cruel invasor extranjero.



El gran arte de los tiempos anteriores resucitó bajo el dominio tolteca en las ciudades de población predominantemente maya. Sobresalieron así en esta última y dolorosa etapa Sayil, con su ponderadamente aplomado palacio; Edzná, con su armoniosa pirámide de los cinco pisos; Kabah, con los emotivos y engarfiados relieves de su Codz Pop y otras varias ciudades en las que casi nada nuevo aportaron los toltecas y en las que casi todo seguía siendo tan maya como en los tiempos anteriores a la emigración.

Incluso en la enorme Chichén Itzá, en donde todo cuanto los toltecas hicieron denotaba un deseo evidente de emular a la vieja Tula, era palpable alguna vez un hálito de «sofrosine», que tan sólo de los mayas podía venir en aquella palpitante Hélade sometida. El arte tolteca de Chichén Itzá se halla, si lo comparamos con el que los mayas seguían realizando con menos medios, en una relación parecida a la del de Roma respecto al de Grecia a principios de nuestra era. Los mayas tenían la armonía y los toltecas la fortaleza. La T del juego de pelota de Chichén Itzá era inmensa y el edificio adyacente tenía aire de fuerte militar. El famoso Caracol, canto del cisne del arte maya, terminado en 909, era una torre circular, mitad, tal vez, observatorio, mitad bastión defensivo. Se alzaba sobre un basamento enorme y tenía una anchísima escalinata monumental. En el «templo de los tigres» los jaguares de los frisos pueden aludir al jaguar simultáneamente celeste y telúrico, pero también al poder de los clanes bélicos. Las dos terribles, desproporcionadamente gruesas columnas que flanquean la puerta, representan a Quetzalcoatl, pero de una manera mucho más imperativa que en la vieja Tula. La enorme boca del reptil se abre expresionistamente sobre el suelo, en tanto el fuste, escasamente incidido, simboliza el cuerpo y las plumas del quetzal. La cola se abre hacia adelante para formar un capitel enorme que absorbe así con mayor eficacia no sólo el peso, sino también los posibles empujes del arquitrabe. Semejante colosalismo supera en ciertos aspectos al egipcio y no tiene nada de maya... pero la organización rítmica de los frisos y el equilibrio de las incisiones de la fachada siguen siento tan mayas como antes de la catástrofe. El templo de los guerreros pasa por ser, con su basamento en pirámide escalonada y su escalera monumental, la obra maestra de los toltecas de Chichén Itzá. Delante de su frente y en uno de sus flancos se conservan las columnas de un pórtico enorme y más bien bajo, que lo ciñe con una grandiosidad que debió ser impresionante antes del desplome de la casi totalidad de la estructura.

Esta grandiosidad constructiva tenía también una función política. No pudieron mantenerse, no obstante, los toltecas solos en Chichén Itzá y formaron en la liga de Mayapán una alianza defensiva contra todos los enemigos posibles. Lo único que allí hicieron fue establecer un estado guerrero con disciplina espartana. Las rivalidades entre los aliados destruyeron la liga. Los días de los toltecas estaban contados. En 1441 los mayas decidieron pasar de la resistencia pasiva a la activa y se sublevaron en masa. Los odiados tiranos fueron ajusticiados o huyeron y los mayas machacaron los ojos de los retratos esculpidos en los que recordaban su gloria. Los mayas se quedaron con el territorio, pero estaban tan agotados que ni ellos, ni sus aliados en la lucha contra los dominadores, fueron capaces de reconstruir el Estado. Se enzarzaron en nuevas guerras de campanario y esta vez el olvido de su viejo saber e incluso de la escritura fueron irreversibles. La selva recu-



peró una vez más sus derechos y sumergió bajo su verde y poderosa coraza lo poco que todavía quedaba de la variante yucateca de la exquisita y milagrosa cultura maya.

6.— La ingeniería y el arte de los aztecas

Los aztecas eran uno más entre los pueblos de lengua nahuatl. La presión de otros pueblos los hizo emigrar repetidamente hasta que en 1215 llegaron al valle de México, en donde fueron mal recibidos por sus ocupantes anteriores. Tuvieron que lugar rudamente para apoderarse del territorio y lo consiguieron. La paz era precaria, no obstante, y para poder mantenerla organizaron en un orden rigurosísimo su vida ciudadana. En 1323 se vieron obligados para sobrevivir a enfrentarse con el grupo colhúa de los toltecas y acabaron dominando todo el ámbito nahua. En el decurso de la guerra habían desollado viva a Achitomel, hija del señor de Culhuacán. Ello provocó una fuerte reacción de los vencidos que obligó a los aztecas a huir a través del lago de Texcoco. Allí encontraron en una isla a un águila que subida a un nopal estaba devorando a una serpiente. Es asombrosa la semejanza que existe entre entre este hermoso mito y otro que veintitrés siglos antes había sido recogido en *La Ilíada.* Cuando los aqueos venidos de la Hélade deban ya por perdida la guera de Troya se les apareció un águila que estrujaba entre sus garras a una serpiente herida de muerte y el adivino Calcas interpretó el prodigio diciendo a los aqueos que aquello era un aviso del cielo, con el que los dioses les daban una garantía de su futuro triunfo. El águila simbolizaba en ambos mitos la fuerza y la estructura patrilineal de la sociedad, tan característica de helenos y aztecas. La serpiente se hallaba en el inconsciente colectivo de los helenos asociada a los cultos subterráneos de Eleusis que aportaban al hombre la salvación y siempre ha tenido una gran cantidad de connotaciones simbólicas, relacionables posiblemente en Mesoamérica algunas de ellas con el dios salvífico Quetzalcoatl. El águila y la serpiente simbolizarían así la relación dialéctica creativa existente entre los valores paternales y maternales, entre el sol y la luna. Los aqueos se reorganizaron y conquistaron Troya tras el presagio. Los aztecas fundaron allí mismo Tenochtitlán dos años después y vencieron o sedujeron a todos sus enemigos actuales o potenciales.

La construcción de Tenochtitlán sobre la laguna cenagosa que rodeaba al islote originario fue la obra de ingeniería más deslumbrante que se había realizado hasta entonces en Mesoamérica. Los aztecas llenaron la laguna de balsas en cuyos bordes plantaron árboles. Las raíces descendieron hasta el fondo del lago y religaron así la tierra cenagosa y las balsas. Luego rellenaron con barro los espacios intermedios. Semejante sistema de desecación dio el resultado apetecido, pero los aztecas no cayeron en el error de llevarlo hasta sus últimas consecuencias. Reservaron algunas zonas para crear en ellas jardines acuáticos en los que pudiesen recrearse los moradores, y otras para construir un sistema de fosos que convertía Tenochtitlán en una fortaleza inexpugnable. Igualmente «ciclópeos» fueron los acueductos. Uno de ellos, para cuya construcción el famoso poeta Nezahualcóyotl, señor de Texcoco, le prestó una eficaz ayuda a Motecuhzoma Ilhuicamina (Montezuma I), medía algo más de dieciséis kilómetros de largo y funcionaba a la perfección. Su-

frió algo durante la toma de Tenochtitlán, pero Hernán Cortés lo puso de nuevo en servicio. Desde los tiempos de Roma, nada similar en grandiosidad y eficacia se había conocido en el mundo. El acueducto unía Texcoco a Tenochtitlán. Se construyó para su atención una presa gigantesca en cuyo interior quedaron englobadas todas las fuentes de agua dulce de la laguna. Un resultado residual fue que las partes de la laguna que no habían sido desecadas perdieron su salinidad y pudieron ser utilizadas en las faenas domésticas. Tenochtitlán, con sus grandes mercados y sus edificios suntuosos, era en aquel entonces una de las ciudades más limpias del mundo y nada existía en Europa que en ese sentido pudiera comparársele.

La arquitectura azteca no era en exceso original, pero sus pirámides habían sido construidas con un excelente dominio de las técnicas idóneas y sus piedras se yuxtaponían en ellas con exactitud matemática. Eran fieles al erigirlas a los sistemas tradicionales, pero tomando en cada caso aquello que consideraban más en consonancia con su concepción del volumen y de la forma y respetando habitualmente las tradiciones establecidas.

Los aztecas sintieron una gran admiración por los códices de sus predecesores mixtecas y esto los indujo a fabricar al igual que ellos el papel con cortezas y fibras de árboles y a escribir sus recuerdos históricos y religiosos. Utilizaron también pieles de animales, en especial la de ciervo. Las ilustraciones son sencillas y los textos muy útiles desde el punto de vista histórico y social, incluidos algunos que siguieron escribiéndose durante los años inmediatamente posteriores a la conquista.

No conozco ninguna época ni ninguna cultura en la que exista una escultura tan expresionista como la del momento azteca de las culturas mesoamericanas. La deformación violenta de los rostros, el hieratismo ritual que no tiende a intensificar el rigor y el orden, sino a desquiciar en condensaciones poderosamente compactas el volumen y el ritmo, las torsiones forcejeantes, la fusión heterogénea de crueldad, anhelo y sensualidad sadomasoquista diferencian tan dramáticamente esta escultura de cualquier otra anterior, que puede olvidarse su afincamiento sólido en una larga tradición casi codificada y destacar ante todo la originalidad de su fuerza, de su ímpetu y (perdóneseme la paradoja) del terrible rigor de su desmesura hecha orden. Xipe Totec, el dios desollador que tan sólo con pieles humanas arrancadas en vivo podía seguir viviendo es con los puños cerrados, con la boca abierta y en cuclillas, tan tremendamente realista de otra realidad, como expresionista del terror, pero no tanto del que inspira, como del que parece tener a su propia muerte. Semejantes esculturas son un prodigio de intensidad expresiva y no conozco en otras culturas ninguna que haya logrado penetrar tan a fondo en las complejidades y en los oscuros temores del alma humana.

Más «amables» resultan las máscaras labradas en piedra verde grisácea. Es notable su esquematismo y la manera de estudiar la función de cada plano y de cada volumen y las relaciones entre los mismos. Es posible que en los ojos se incrustasen piritas. Semejante tipo de obras de inspiración religiosa existía ya en Teotihuacán, en donde, lo mismo que fue luego habitual entre los aztecas, se solía hacer un pequeño taladro en su parte alta. Eran por tanto, obras para colgar y debieron formar parte del ajuar religioso doméstico. Algunas de estas máscaras poseen una tal viveza que pudieron ser retratos. Los aztecas añadieron a la costumbre teotihuacana de trabajar tan sólo el frente, la de labrar



las más importantes no sólo por el anverso, sino también por el reverso. En estas máscaras nos hallamos en un mundo menos torturado que el la escultura exenta. Se atiende más en ellas a las calidades estrictamente plásticas, que al exacerbamiento expresivo. Una suavidad casi naturalista sustituye algunas veces a la geometrización a ultranza. En algunos casos especiales la abstracción deja de coordinarse con la búsqueda de la expresividad intensa. Tiende entonces a la manera extremo oriental a congelar en las imágenes el fluir del tiempo. Se da tan sólo en obras relacionables con la pintura, pero sin llegar a esa serenidad imperturbable que caracteriza a algunos kakemonos chinos y japoneses. El soporte ideal para este tipo de representaciones lo constituían los escudos decorados con mosaicos de plumas. Los más hermosos se reservaban para los desfiles militares. La delicada interpenetración de colores vivos, el predominio del verde, el azul, el rojo y el amarillo matizados y la equilibrada composición, con utilización de grecas de ida y vuelta y campos de color con salpicaduras similares a las de la nueva abstracción, dan a estas armas ostentatorias o defensivas una especie de serenidad ambigua en la que el equilibrio de las formas parece que se ha alcanzado un instante antes y que se halla a punto de romperse de nuevo. Figuran estos escudos, que no fueron exclusivamente aztecas, sino que los conocieron anteriormente los mixteca-puebla, entre las obras más representativas del carácter de los responsables del último momento de la cultura nahua.

La polarización del arte (una más entre las muchas que había en el mundo nahua), ratifica la impresión de que la cosmovisión azteca, debió ser terriblemente compleja y polivalente. Ello puede ser dicho tanto del conjunto de la sociedad, llena de terror a poderes malévolos y sin confianza suficiente en los salvíficos, como de cada hombre en concreto, acosados simultáneamente por la presión estatal y social y por un desbordado torrente de solicitaciones desintegradoras y de remordimientos y anhelos inconciliables. («Dios es bueno y quiere sangre...» etc.). No asombra que una tal complejidad exista, pero sí la manera como los aztecas la pusieron oscuramente al servicio de su supervivencia.

El momento azteca de la cultura nahua cierra la evolución histórica cultural del México precortesiano. En el momento en que Hernán Cortés llegó a México, atravesaban los aztecas una insostenible situación de guerra continua. No habían logrado culminar la unificación de su ámbito cultural a causa, visto desde afuera, de la tenaz oposición de los tlaxcaltecas, pero debido tal vez, si intentamos verlo desde el interior de ellos mismos, a unas vacilaciones internas que habían comenzado a corroer su antigua seguridad. Un ejemplo de estas vacilaciones nos lo ofrece la disociación psíquico-religiosa del gran Motecuhzoma Xocoyotzin (Montezuma II), el último tlatoani y dueño, por tanto, de la mayor parte de Mesoamérica a la llegada de Hernán Cortés. Sus relaciones con Texcoco eran malas desde antes de la llegada de los españoles. A pesar de ello la ideología monoteísta, cuyos coeficientes salvíficos se incrementaban día a día en Texcoco, hacían que Montezuma vacilase en la actitud que debía adoptar con el principado vecino. También él y sus macehualtin (los guerreros distinguidos cuyo poder había mediatizado) se preguntaban si serían sus rivales momentáneos quienes estaban en lo cierto.

Quetzalcoatl podía regresar por el mar de los viejos y hermosos mitos hasta la tierra que él regía y pedirle cuentas de sus «pecados». Quien llegó fue Hernán Cortés y cuando éste lo hizo inicialmente sin clarines de guerra, se apresuró Montezuma a subirlo a lo

alto de la pirámide de Tlatelolco, desde donde contemplaron juntos la gran ciudad. Luego le hizo visitar los dos templos que había en ella y le enseñó personalmente las salas donde se celebraban algunos de los sacrificios. Más significativo aún es que lo obsequió en el templo con una máscara que representaba a Quetzalcoatl y con una prenda de cabeza realizada con ríquisimas plumas. Montezuma, que creía que Quetzalcoatl retornaría y se encarnaría de nuevo y traería una vez más la salvación, entregó al mismo tiempo otras dos máscaras a Hernán Cortés. Una era la de Tlaloc, dios de la lluvia, y la otra la de Tezcatlipoca, dios de la guerra. Tlaloc era un dios ambivalente. Tezcatlipoca lo era también, pero con polarización más marcada. Era amigo y enemigo del hombre, rojo y negro, leía en el interior del corazón humano y podía dar la victoria o imponer la derrota en cada batalla. Montezuma le dio esas tres máscaras porque eran las de los tres dioses mayores y por si Cortés en vez de encarnar él a Quetzalcoatl, prefería encarnar a alguno de los otros dos. Montezuma era ya tan divalente como sus dioses y el imperio azteca se había suicidado en su propio interior desde un poco antes de la llegada de los españoles. Podemos hacer nuestra, por tanto, la visión de Toynbee y afirmar con él que el virreinato de la Nueva España fue el Estado Universal de esa gran civilización nahua que los aztecas habían estado a dos pasos de unificar. Convendría, no obstante, añadir que la organización sustitutiva fue todavía más mestiza que la que había estado a punto de conseguirse. Obtuvo además el virreinato de la Nueva España sus indudables éxitos en virtud de una síntesis que hubiera sido imprevisible desde los supuestos de su evolución anterior. El mito de Quetzalcoatl se cumplió así por vericuetos insospechados y el México de nuestros días constituye una culminación sazonada de dicha síntesis en estos años finales del siglo XX, en los que se halla a punto de completar su fructífera integración cultural y étnica.

Carlos Areán



Un poema de Joseph Brodski

Carta a un amigo romano (de Marcial)

La poesía de Josep Brodski se inserta —a pesar de sus ya muchos años en Estados Unidos— en la tradición rusa, quiero decir: en una tradición muy circunscrita a formas métricas rigurosas e, incluso, a rimas. Son pocos los escritores rusos que se hayan aventurado por los cauces modernos de libertad rítmica y versos no sometidos a cuenta fija. Sin embargo, el mundo de Brodsky es, en buena parte, moderno; quiero decir que está lleno de los sucesos de este siglo. La historia y la ciudad, la religión y las aventuras nostálgicas del exilio, son varios de los temas de Brodsky. Es un poeta narrativo, subyugado más por el ritmo que va enlazando imágenes y acontecimientos que por la síntesis, por la economía verbal o la reticencia. No lo define la retención sino la afluencia. El poema que publicamos ha sido traducido del ruso, pero se ha tenido en cuenta la versión inglesa en la que el autor tuvo alguna intervención. Forma parte de una gruesa antología que publicará en breve la editorial Versal. (J.M.)

I

Sopla el viento y las rápidas olas zigzaguean.
El otoño se acerca, las cosas cambiarán.
Las mudanzas de la luz, más hondo me conmueven,
Póstumo, que los cambios de ropa de la amada.

Hasta cierto punto satisfacen las muchachas
si no vas más allá de los codos y rodillas.
Mucho más gozosa es la belleza sin cuerpo
del campo otoñal: no habrá besos, tampoco engaños.

II

Póstumo, te envío libros: ojalá te gusten.
¿Cómo está Roma? ¿Camas blandas llenas de insomnios?
¿Y César? ¿Qué se trae entre manos? ¿Siempre intrigando?
Continuará con intrigas y glotonerías.

Estoy sentado en el jardín, arde una luz breve.
Vivo solo, sin amada, criados o amigos.
No hay poderosos ni débiles en este mundo;
tan sólo el zumbido armónico de los insectos.

III

Yace aquí un mercader de Asia. Era un comerciante
que pasaba inadvertido, capaz y prudente.
Murió pronto de fiebres. No vino por aquí
para morir, sino para obtener dividendos.

Junto a él, un legionario bajo un cuarzo tosco.
En numerosas batallas dio gloria al Imperio.
Mil ocasiones tuvo de muerte, mas vivió
hasta los ochenta. Y es que, Póstumo, no hay normas.

IV

Es cierto, Póstumo, que las gallinas son necias,
pero en el mundo de las gallinas no hay desdichas.
Si naciste por fatalidad en el Imperio
más te vale vivir en provincias, junto al mar.

Estar lejos de los poderosos, de las nieves,
sin adular a nadie, temer o darse prisa.
Sí, en provincias los gobernadores nos roban,
pero yo prefiero un ladrón a un chupasangre.

V

Estoy dispuesto a esperar contigo, hetaira,
a que pasen estas lluvias, pero sin comercio:
tratar de pedir dinero a un cuerpo que te cubre
es como tirar piedras a tu propio tejado.

¿Dices que tengo goteras? ¿Y dónde está el charco?
Jamás he dejado una mancha, nunca lo he hecho.
Mejor busca por donde puedas algún marido;
mojará las sábanas y pagará el roto.



VI

Hemos vivido más de la mitad de una vida.
Como me dijo un viejo esclavo en la taberna:
«Cuando miramos hacia atrás, sólo vemos ruinas».
Una visión sin duda bárbara, pero cierta.

Volví de la montaña y he traido algunas flores,
buscaré un jarrón para que presidan la casa.
¿Qué tal por Libia, Póstumo? ¿O en qué lugar era?
¿Estamos aún empeñados en baldías guerras?

VII

Amigo, ¿te acuerdas de la hermana del Proconsul,
más bien esmirriada pero de piernas gorditas?
Te acostabas con ella... Se hizo sacerdotisa.
Sacerdotisa, Póstumo, y trata con los dioses.

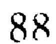
Ven a verme pronto, beberemos vino juntos.
Las frutas y el pan son buenas. Me darás noticias.
En el jardín, bajo el cielo, yo te haré la cama,
y te diré los nombres de las constelaciones.

VIII

En breve tiempo, tu amigo, amante de las sumas,
pagará su inexcusable deuda con la resta.
Coge los pocos ahorros que están bajo la almohada;
no hay mucho, pero bastará para mi entierro.

Monta tu yegua negra, ve donde las hetairas,
aquellas que están junto a las murallas del pueblo.
Dales el precio por el cual alguna vez me amaron,
para que lloren ahora por las mismas monedas.





IX

En medio de la tarde el laurel está temblando.
Las puertas abiertas, el ventanuco sin nadie.
La silla abandonada, deshabitado el lecho.
La vieja tela, blanquecina ya por los soles.

Ruge el Ponto tras la valla negra de los pinos.
Una nave lucha contra el viento junto al cabo.
Un libro de Plinio cruje en el jardín reseco.
Y entre las sombras densas del ciprés trina el mirlo.

*(Traducción de Amaya Lacasa
y Juan Malpartida)*





Las vanguardias argentina y brasileña frente al espejo

Conexiones son amores

A diferencia de los contactos entre la vanguardia argentina y las hispanoamericanas restantes —que fueron hechos, en su casi totalidad, por Girondo, o a través del editor Samuel Glusberg— las vinculaciones de aquélla con el modernismo brasileño fueron entabladas por vías múltiples y, hasta indirectas. Una de las fórmulas son los viajes de los protagonistas, especialmente de los argentinos a Brasil.

Las escalas en Río de los barcos que iban a Europa y el cosmopolitismo de Ronald de Carvalho, establecen un puente Buenos Aires-Río que se reflejará, no solamente en la reiterada presencia del brasileño en las páginas de *Martín Fierro*, sino en la ignorancia de la mayoría de los martinfierristas, respecto de los escritores y plásticos paulistas, a la sazón el núcleo básico del modernismo. Raúl González Tuñón, por ejemplo, al referirse a los contactos de la vanguardia argentina con *los grupos de avanzada mundiales* cita *el que dirigía Manuel Bandeira en Brasil*[1], o sea la ramificación de Río.

A este estrechamiento con la entonces capital, también puede haber colaborado el hecho de que el humorista Fapa (Francisco Palomar), en 1926 viaja a Brasil y, a partir de entonces se instala en Río. Esta nueva residencia del colaborador de *Martín Fierro*, es registrada en el número de diciembre de ese año, de la revista porteña.

Nicolás Olivari viaja en 1924, lo que se registra en *Martín Fierro*, tomando contacto, ahora sí, con el grupo paulista. De allí surgen la nota sobre poesía argentina en la revista *Novissima*, y las dos sobre modernismo brasileño para *Martín Fierro*.

En enero del 26, Pedro Juan Vignale y Emilio Soto están en São Paulo, visita que *Terra Roxa y otras terras* registra, en su edición del 3 de febrero de ese año. De ella perdurará una vinculación directa entre Mario de Andrade y Vignale[2].

Pero curiosamente, los intercambios de material, especialmente el envío de revistas de vanguardia argentinas al Brasil, se realiza a través de mujeres.

El profesor Raúl Antelo, que investigó exhaustivamente el Archivo Mario de Andrade[3], orientando su trabajo a explorar justamente las vinculaciones del modernista con los

[1] *González Tuñón, Raúl.* La literatura resplandeciente. *Editorial Boedo-Silbalba. Buenos Aires. 1976.*

[2] *Vignale, como Olivari y el propio González Tuñón, a su turno, fueron encolumnados en el grupo Boedo, por tanto entre los «reaccionarios en el arte», como los calificara Girondo. Sin entrar en el debate sobre los límites de cada grupo, los consideramos nexos entre las dos vanguardias por tratarse todos ellos de colaboradores de* Martín Fierro *y/o* Proa.

[3] *El Archivo Mario de Andrade pertenece al acervo del Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidad de São Paulo.*

escritores hispanoamericanos, dice[4], que la mayor parte de los ejemplares de revistas argentinas obrantes en él, tienen dedicatorias o referencias escritas que indican que le fueron remitidas por Rosario Fusco, jovencísimo colaborador de la revista *Verde*, de la localidad minera de Catauases; éste a su vez las recibía de *una namoradinha que tinha em Buenos Aires*, nada menos que la colaboradora de Pra y amiga de Norah Borges, María Clemencia.

«O caso de María Clemencia», dice Raúl Antelo[5], «pode ser visto como uma ponte entre o vanguardismo martinfierrista e modernismo brasileiro».

No solamente envía las revistas para Minas Gerais, sino que recluta colaboradores rioplatenses para *Verde:* el uruguayo Idelfonso Pereda Valdés y Norah Borges, que aparecen en varios números. Esta última constituye el segundo eslabón femenino; ya está vinculada al modernismo brasileño a través de su futuro marido; el español Guillermo de Torre, colaborador de la desaparecida *Klaxon*[6] y, por tanto, corresponsal de Mario de Andrade. Después de hacer varias ilustraciones para *Verde*, remite a Rosario Fusco la colección completa de *Proa*, que había sido codirigida por su hermano Jorge Luis.

Ella se registra en el número de enero de 1928, de la siguiente manera: «recebemos uma coleçaozinha de *Proa*... *Proa* é uma magnífica publicação o seu terceiro ano de existencia. Com tudo foi brilhantissima».

Y es posible que, a través de Norah y su *conexión Minas*, se haya gestado la colaboración del amazonense Peregrino Junior, que elaboró para *Martín Fierro*, un artículo en español. *El vanguardismo en el Brasil*, iba a publicarse en el número de diciembre de 1927, que nunca salió a la calle. Sin embargo, el material no se perdería, pues fue incluido en *Verde* de enero de 1928, con la optimista mención final de *a sair em Martín Fierro.*

En la misma revista, de noviembre de 1927 se publica un poema de Idelfonso Pereda Valdés, denominado *A Germana Bittencourt*, el tercer nexo femenino de esta red de vinculaciones literario-emotivas. «Vignale foi casado com a cantora brasileira... dona de um timbre impresionante e riquissimo temperamento, Germaninha, como era amistosamente chamada, abandonou a ópera para dedicarse ao repertorio de caracter folclorico, por ela colhido no nordeste. Com esse material excursionou ao Prata onde foi o sucesso[7]».

Tanto Mario de Andrade como Manuel Bandeira se ocuparon de la tarea artístico-antropológica de Germaninha, pero de Vignale sólo como antologista[8]. En compensación la revista dirigida por Oswald de Andrade, *Antropofagia* comenta su poesía *Sentimiento de Germana*, en el número de mayo del 28.

Sólo en 1943 se produce el primer contacto personal entre Girondo y los modernistas brasileños, con motivo de la prolongada luna de miel que el autor de los *Veinte poemas...* «y su pareja de siempre, Nora Lange, transitan por Brasil. Ese encuentro es registrado por Oswald de Andrade en una extensa y politemática crónica, con el título de *Sol de medianoche*[9]».

Los principales registros y menciones escritas de una vanguardia a la otra, son los siguientes:

[4] *Antelo, Raúl.* Na Ilha de Marapatá. *Hucitec. São Paulo, 1986.*

[5] op. cit.

[6] *Figuraba en la nómina de corresponsales y registramos dos poemas suyos, respectivamente en los números de septiembre de 1922 y enero de 1923.*

[7] *Antelo, Raúl.* op. cit.

[8] *En el primero de los artículos publicados en* Diario Nacional.

[9] *Recogido en* Ponta de Lança. *Civilização Brasileira. Río, 1972.*



FECHA	ORGANO	AUTOR	ASUNTO
septiembre 1922	*Klaxon*	Guillermo de Torre*	Publicación de su poema *Al volante.*
enero 1923	*Klaxon*	Guillermo de Torre	Publicación de su poema *Atmósfera*
noviembre 1924	*Novissima*	Nicolás Olivari	Publicación de su artículo *A jovem poesia argentina.*
10-09-1925	*Martín Fierro*	Nicolás Olivari	Publicación de su artículo *Moderna Literatura Brasileña.*
25-09-1926	*Martín Fierro*	Nicolás Olivari	Continuación del anterior.
03-02-1926	*Terra Roxa y...*	———	Noticia de la visita de Vignale y Soto.
20-01-1927	*Martín Fierro*	Manuel Gálvez	Publicación de su artículo sobre Ronald de Carvalho *Un poeta brasileño.*
10-07-1927	*Martín Fierro*	Leopoldo Hurtado	Publicación de su poema *Oración sobre el Pan de Azúcar,* dedicado a R. de Carvalho.
09-10-1927	*O Jornal*	Ronald de Carvalho	Publicación de su artículo *Gente de Martín Fierro*
30-10-1927	*Diario Nacional*	Mario de Andrade	Publicación de un artículo sobre la antología de Vignale y Tiempo, *Poesía argentina.*
noviembre 1927	*Verde*	Idelfonso Pereda Valdés	Publicación de su poema *A Germana Bittencourt.*
diciembre 1927	*Festa*	Abilio	Nota crítica sobre el poema de Girondo *Río de Janeiro* de Veinte... Fechado en 1920.
diciembre 1927	*Verde*	Fusco	Comentario sobre el nº. 43 de *Martín Fierro.*
enero 1928	*Verde*	Peregrino Junior	Publicación del artículo *Vanguardismo en el Brasil* que debió publicarse en *Martín Fierro.*
enero 1928	*Verde*	———	Acuse de recibo de la colección de *Proa* enviada por Norah Borges.
27-04-1928	*Diario Nacional*	Mario de Andrade	Artículo *Literatura Modernista Arg. I.*
29-04-1928	*Diario Nacional*	Mario de Andrade	L. M. A. II
13-05-1928	*Diario Nacional*	Mario de Andrade	L. M. A. III
20-05-1928	*Diario Nacional*	Mario de Andrade	*Literatura Moderna* sobre Güiraldes.
mayo 1928	*Antropofagia*	Antonio de Alcántara Machado	Comentario sobre *Sentimiento de Germana* de Vignale.
julio 1928	*Festa*	Ronald de Carvalho	*Poesía argentina y poesía brasileira*
abril 1929	*Antropofagia*	———	Diálogo burlesco firmado Guilherme da Torre de Marfim
mayo 1929	*Verde*	Norah Borges	Dibujo.

* *Se incluye este nexo, por las vinculaciones de Guillermo de Torre con Borges, a través del ultraísmo español y posterior matrimonio con Norah.*



Vanguardias refractadas

A pesar de la aparente correspondencia en el interés recíproco, lo cierto es que, igual que en la actualidad, en la década del 20 existía del lado brasileño, no sólo mayor conocimiento de lo que se producía en la Argentina, sino mayor interés en la búsqueda de material y en la profundización del análisis. Dice Raúl Antelo[10], «nótese que, en todos os casos, não são os vanguardistas argentinos os que procuran seus colegas brasileiros».

No sólo el idioma interfiere en estos encuentros: Buenos Aires puede ser para los paulistas nosotros mañana. Esa es la perspectiva desde la que debe mirarse la relación entre las vanguardias argentina y brasileña de los años veinte: la de la superioridad relativa de Argentina como país, la de su modernidad anticipada y, en especial, para Mario de Andrade, la de una cultura nacional que tempranamente había logrado sintetizar el elemento original y los aportes migratorios.

Cuando Nicolás Olivari, después de su visita a São Paulo escribe una nota de divulgación sobre la literatura brasileña de vanguardia —nos referimos a la publicada en dos partes, en las ediciones de *Martín Fierro* del 10 y 25 de septiembre de 1925— seguramente no ha leído a los autores que nombra. Por eso tiene la honestidad intelectual de no asumir la paternidad de lo dicho, que pone en boca de Mennotti del Picchia. Se vale entonces del recurso de la crónica, contando su llegada a São Paulo, su encuentro con al autor de *Juca Mulato*, y lo que él a su vez le cuenta de los preliminares y realización de sus principales protagonistas. Nada de esto es dicho por Olivari, convertido por propia decisión en «testigo de oídas».

En cambio Mario de Andrade, en su serie de artículos publicados en *Diario Nacional*, entre 1927 y 1928, demuestra un profundo conocimiento de la literatura argentina de vanguardia, que le permite hacer juicios anticipatorios que el devenir del tiempo confirmarían. Este poeta (se refiere a Borges) «e ensaista me parece a personalidade mais saliente da geração moderna da Argentina».

Conoce tan bien a Lugones que puede, parafraseándolo, expresar el juicio crítico de su obra más sintético y ajustado que se haya registrado hasta ahora: «... consiguiu o recorde inconcebivel de construir uma bobagem errada unicamente com dados verdadeiros», y tan bien la obra de Güiraldes que el último de los artículos publicados en *Diario Nacional*, debería ser de lectura obligatoria para los futuros críticos de *Don Segundo Sombra*. Sin olvidar sus pasajes sobre el idioma y la cultura nacional argentina y brasileña, a los que nos hemos referido en otra parte de este trabajo.

Ninguna otra literatura nacional, a excepción de la cubana a partir de la década del 30, concentró el interés de Mario de Andrade, de la forma que lo hizo la argentina, lo que puede corroborarse con el material anotado encontrado en su archivo.

También Ronald de Carvalho demuestra conocimiento no desdeñable de la producción vanguardista argentina, en sus notas para *O Jornal* del 9 de octubre de 1927, y *Festa* de julio del 28. En este último disiente con Tristão de Athayde por las conclusiones a las que éste había llegado, después de leer la antología de Vignale y Tiempo.

[10] op. cit.





Decir que los modernos argentinos son *esencialmente cerebrales y los nuestros* (brasileños) *emotivos* y que la poesía de los primeros sea subjetiva y la de los segundos más objetiva, puede sonar demasiado generalizante, como apunta Ronald de Carvalho, pero tampoco Tristán de Athayde está al margen de los que sucede literariamente en el Río de la Plata. Aunque no sea legítimo extender automáticamente esta apreciación al resto de los modernistas, es dable suponer —también por la cantidad de obras de autores argentinos encontradas en bibliotecas brasileñas de la época— que sus cofrades estaban, por lo menos, medianamente interesados en la producción artística argentina.

A la inversa, pareciera que la expectativa argentina respecto de la producción brasileña, en la época, es más social que intelectual. Nótese, por ejemplo, la ausencia absoluta de colaboradores brasileños, tanto en *Proa* como en *Martín Fierro,* máxime cuando ésta dedicara importante cantidad de números a otras literaturas nacionales (casos de España, México, Perú, etcétera).

La hora de los balances

Al inicio de la década del treinta, las revistas de vanguardia de uno y otro país han desaparecido, y los grupos están definitivamente disueltos. Las individualidades han prevalecido y los artistas tomando rumbos de madurez personal que les permiten exhibir perfiles creativos, y hasta ideológicos, de más clara definición. Ello a costa del precio que indefectiblemente debe pagarse: la dispersión y, en su caso, hasta la enemistad irreconciliable[11].

Entre 1937 y 1949, los principales protagonistas de ambos movimientos de vanguardia se dan la oportunidad de evaluar el período heroico y su participación en él, ya para realizar una autocrítica, ya para justificarse.

El primero es Borges que, en su columna de la revista *El hogar,* el 26 de febrero de 1937, escribe un artículo —las «nuevas generaciones» literarias—[12], a propósito de otro, de Cambours Ocampo, en el que se elogiaba el accionar de las vanguardias del 20 como destructoras de prejuicios literarios.

Mario y Oswald de Andrade lo hacen sucesivamente: el primero en oportunidad de una conferencia dada en la Biblioteca del Ministerio de Relaciones Exteriores del Brasil, el 30 de abril de 1942[13], y el segundo en otra, pronunciaba en Belo Horizonte, entre 1943 y 1944[14]. Por último Girondo hace su propio balance al redactar la *Memoria de sus antiguos directores,* leída en la conmemoración del veinticinco aniversario de la aparición de *Martín Fierro,* realizada en la Sociedad Argentina de Escritores[15] el 27 de octubre de 1949.

Borges

«...Los jóvenes ahora son respetuosos y optan por los prestigios de la urbanidad, no por los del martirio», dice Borges al principio del artículo, para desmerecer el elogio que Cambours Ocampo había hecho a su generación.

La precisión temporal de *ahora* sugiere que *los de antes* optaban por el martirio. Contradictoriamente dice que «el recuerdo, el sabor de esos años es muy variado: yo juraría,

[11] *Mario de Andrade murió en 1945 sin reconciliarse con Oswald, su viejo compañero de las gestas modernistas.*

[12] *Recogido en* Textos Cautivos (1936-1939). *Tusquets. Buenos Aires, 1986.*

[13] *Recogida en* Aspectos da Literatura Brasileira. *Livraria Martins Editora, S. A. São Paulo, 1972.*

[14] *Recogida en* Ponta de Lança, op. cit. *La impresión respecto de la fecha es porque el compilador, Mario de Silva Brito, menciona sólo el período del que son los artículos y conferencias, reunidos, sin referencia individual a cada texto.*

[15] *Recogido por Schwartz, Jorge.* Homenaje a Girondo. *Corregidor. Buenos Aires, 1987.*

sin embargo, que predomina el agridulce sabor de la falsedad, de la insinceridad, si una palabra más cortés se requiere. De una insinceridad peculiar, donde colaboran la pereza, la lealtad, la diablura, la resignación, el amor propio, el compañerismo y el rencor».

Pero, ¿cuál es la falsedad que Borges se enrostra? El infantilismo parricida de no haber percibido, la década anterior, la influencia que la obra de algunos de sus predecesores ejerció sobre ellos, y la sobrevaloración que en su momento hicieron de otros.

Básicamente se trata de un *mea culpa* dirigido a Lugones, con quien su generación mantuvo una relación ambivalente. Anota como rasgo diferencial de aquélla «el empleo abusivo de cierto tipo de metáfora cósmica ciudadana... alarmantes imágenes (que) «combinan hechos eternos y hechos actuales, cosas del cielo intemporal y siquiera cíclico y de la inestable ciudad».

Lugones había exigido en el prólogo a *Lunario sentimental,* riqueza de metáforas y de rimas. Borges dice que «acumulamos con fervor las primeras y rechazamos ostentosamente las últimas. Fuimos los herederos tardíos de un solo perfil de Lugones».

Y va más allá en su expiación: «Yo afirmo que la obra de los poetas de *Martín Fierro* y *Proa*... está prefigurada absolutamente en las páginas de *Lunario*». La desprorporción del acierto puede verse si se relaciona esta frase con la que incluiría en el prólogo de 1969: Para mí *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después. Por carácter transitivo, toda la obra poética de Borges está contenida, en germen, en Lugones. Aunque los excesos y arbitrariedades de apreciación serán característicos en su actuación pública, como contrapeso al maravilloso equilibrio de su escritura, esta explosión prolugoniana de Borges, en 1937, debe haber surgido como forma de ataque indirecto a sus ex cofrades, que no se suaviza por el hecho de que él mismo está incluido entre los atacados.

La intención irónica de sus comentarios complica hasta a Güiraldes; dice que veneraban al escritor inmaduro de *Cencerro de cristal,* fingiendo no recordar la activa participación de los martinfierristas en la difusión de *Don Segundo Sombra* y la registrada admiración que la obra les provocara. Devalúa entonces la influencia de los dos precursores que las vanguardias del 20 habían elegido, Macedonio y Güiraldes, a quienes llama *varones venerados y anacrónicos,* afirmando que el primero *no sufrió otros imitadores que yo.* En rigor, con la intención que fuese, vuelve a parcializar la herencia cultural inmediata. Reincide en el parricidio, matando sólo a algunos padres, para reconocer a otro, del que habrían sido *involuntarios y fatales alumnos* a través del adjurado *Lunario sentimental.* Pero, sorpresivamente, da marcha atrás, para justificarse y justificar a sus compañeros: «Yo sé que nos defendíamos de esa belleza y de su inventor. Con la injusticia, con la denigración, con la burla, hacíamos bien: teníamos el deber de ser otros«. En este texto, tal vez prematuro, Borges deja entrever, a pesar suyo, la contradicción entre dos elementos que toda vanguardia intenta superar: tradición y ruptura.

Oswald

Como Borges, Oswald también hace una evaluación parcial, poniendo el acento en las diferencias que fueron separando al grupo originario de *La semana,* y sobrecargando el

ángulo político de observación. Tal vez Oswald estuviese, en la época de su balance, muy sensibilizado, ya que, para 1943, su prestigio había cedido y su figura estaba relegada a un segundo plano.

Por contraposición, Mario de Andrade, que había continuado produciendo en forma pareja, tanto poesía como prosa de ficción y ensayística, tenía un bien ganado prestigio y las generaciones más jóvenes lo habían convertido en una especie de gurú internacional, lo que según testimonios [16] irritaba enormemente a Oswald.

Además, la radicalización producida contemporáneamente a su casamiento con Patricia Galvão, Pagú, militante comunista con quien editó, entre otras actividades militantes, *O diario do povo,* lo había sectarizado, al punto de convertirlo en un personaje hostil. Lo cierto es que, con su peculiar estilo —que no favorece la comprensión de quien no ha profundizado la historia social brasileña—, Oswald reseña las sucesivas divisiones que sufrió el grupo modernista, ya que ella dio paño expresivo en el que se envolverían las banderas más opuestas. *Pau-Brasil,* fundada por el propio Oswald, como primera expresión organiza a nivel estético de la cuestión nacional, y sus derivaciones: nacionalismo fascista, en *Verdeamarello* y *Anta,* y progresista, en *Antropofagia,* creada también por Oswald.

Antropofagia, dice «fue en la primera década del modernismo, al ápice ideológico, el primer contacto con nuestra realidad política, porque dividió y orientó en el sentido del futuro».

Al comparar el modernismo paulista de los veinte con la inconfidencia minera del siglo XVIII, dice que en ambas había estudiantes brasileños en Europa, donde se concretó el mismo contacto subversivo, para dar fuerza y dirección a las aspiraciones subjetivas nacionales. Porque, «querer que nuestra evolución se procese sin la latitud de los países que avanzan, es la triste xenofobia que terminó con una macumba para turistas...»

Así vuelve sobre una de sus elaboraciones predilectas y otra de las contradicciones a resolver por los movimientos vanguardistas: cosmopolitismo-nacionalismo, que Oswald resumiera en la famosa frase, incluida también en la conferencia que comentamos: «Si alguna cosa yo traje de mis viajes a Europa entre las dos guerras, fue el propio Brasil [17]».

Todo el texto está altamente impregnado de contenido político, que va desde la interpretación del modernismo como «un diagrama de la suma del café, de su quiebra y de la revolución brasileña», hasta la invocación final por «un mundo redimido, que coma en la misma mesa, con el mismo hambre justo satisfecho, bajo el mismo tendal de fraternidad y democracia...»

Mario

La conferencia ofrecida por Mario de Itamaraty, tal vez sea la pieza más útil ya escrita por uno de sus miembros, para evaluar el movimiento modernista.

Mario relaciona, desde el inicio, la vanguardia brasileña a la sociedad y su pulso histórico. La ve como efecto de la realidad nacional e internacional cuando dice: «aquellos primeros modernistas... de las cavernas, que nos reunimos en torno a la pintora Anita Malfatti y del escultor Vitor Brecheret, quienes hayamos apenas servido de altoparlantes de

[16] *Cándido, Antonio,* Varios escritos, *Livraria Duas Cidades. São Paulo, 1977.*

[17] *Ver Mariátegui,* El alma matinal *(«por los caminos de Europa encontré el país de América que dejaba»).*



una fuerza universal y nacional mucho más compleja que nosotros». Pero también como retroalimentador de las variables de movilización y dinamización de la sociedad: «Manifestando especialmente por el arte, pero alcanzando también con violencia las costumbres sociales y políticas, el movimiento modernista fue preanunciador, preparador y en muchos casos creador de un estado de espíritu nacional».

Analiza las razones por las que dicho movimiento se concretó en São Paulo y no en Río, por entonces capital de la República. «Siendo un movimiento nítidamente aristocrático (por su espíritu aventurero en extremo, su internacionalismo, su nacionalismo embravecido, su gratitud antipopular, su dogmatismo prepotente) era natural que la alta y la pequeña burguesía temiesen. Ella nunca supo perder y por eso pierde. Sólo la aristocracia paulista podía medir la aventura y arriesgarse en ella».

Por otra parte, «São Paulo era espiritualmente mucho más moderna, fruto necesario del café y del industrialismo consecuente. Pueblerina, observando hasta ahora un espíritu provinciano servil, bien demostrado en la política, São Paulo estaba al mismo tiempo, por su actividad comercial y su industrialización, en contacto más espiritual y más técnico con la actualidad del mundo».

Mario califica positivamente que los modernistas viviesen unos «ocho años, hasta cerca de 1930, en la mayor orgía intelectual que la historia del país registra... porque nadie pensaba en sacrificio, nadie se hacía el incomprendido, nadie se imaginaba precursor ni mártir: éramos una banda de héroes convencidos. Y muy saludables».

A continuación realiza un detalle de los salones, desde el más intelectual al más social, desde donde estima se difundió por Brasil el espíritu destructivo del modernismo. «Todo ese tiempo destructivo del movimiento modernista fue para nosotros tiempo de fiesta, de cultivo inmoderado del placer. Y si tamaña festichola disminuyó por cierto nuestra capacidad de producción y serenidad creadora, nadie puede imaginar cómo nos divertimos».

Semejante impudor para exponer el propio cultivo del hedonismo a un público diverso, puede sorprender, especialmente si se registra que, seguramente desde mucho tiempo atrás, Oswald incluía a Mario entre los que se quedaron: «Abandonamos los salones y nos transformamos en los perros callejeros del modernismo. Vino 1930. El otro grupo tomó los caminos que llevarían a la revolución paulista del 32. Los perros callejeros estuvieron en la cárcel, pasaron hambre, saltaron muros, con excepción del poeta de *Cabra Nonato*[18], que estaba en el exilio de un consulado. Es que la antropofagia ponía a salvo el sentido del modernismo...»

A pesar de que este párrafo está extractado de la conferencia dictada en Belo Horizonte y por tanto posterior a la de Mario, es de suponer que no sería una idea nueva en la prédica de Oswald que, por otra parte había sido el realmente mundano de la dupla de Andrade, tanto por razones de carácter, como familiares y pecuniarias.

Nótese la diferencia de tratamiento respectivo: Oswald sólo menciona a Mario en su balance, para recordar que fue él quien lo lanzó. Mario, por el contrario, dice de Oswald: «A mi ver, la figura más característica y dinámica del movimiento. Doctrinarios, en la embriaguez de mil y una teoría, salvando al Brasil, inventando el mundo, en verdad todo consumíamos y a nosotros mismos en el cultivo delirante del placer».

[18] *El autor de* Cabra Nonato *es Raúl Bopp.*



Pero ese delirio tiene, para Mario, una explicación histórico-social: «Nosotros éramos hijos finales de una civilización que se acaba y es sabido que el cultivo delirante del placer individual contiene las fuerzas de los hombres siempre que una edad muere».

Explicación que habrá dejado satisfecho hasta al propio Oswald... aunque nunca fuese a reconocerlo. Como la vanguardia argentina, el modernismo no tenía una estética: «Era un estado de espíritu revoltoso y revolucionario que, si a nosotros nos actualizó, sistematizando, como constancia de la inteligencia nacional, el derecho antiacadémico a la investigación estética... también hizo lo propio en el resto del mundo profetizando las luchas de las que nacerá una nueva civilización». Este individualismo de «no hay escuela» y el impulso destructivo, disminuyó, según Mario, la eficiencia creativa del movimiento, pero no su acción espiritual sobre el país, porque «el espíritu va siempre por encima de los preceptos y de las propias ideas».

A continuación señala algunas de las conquistas concretas obtenidas por el movimiento: el derecho a la investigación estética, el debate sobre el portugués de Brasil, la radicación de la cultura, etcétera.

«Los modernistas de la Semana de Arte Moderno no deben servir como ejemplo». Sólo de lección, porque a pesar de las conquistas, Mario se reprocha el haber estado «al costado del camino, espiando la multitud pasar». Por eso recomienda que no se queden en eso, «como espías de la vida, camuflados como técnicos de la vida. Marchen con las multitudes».

Girondo

A diferencia del balance de Borges, el de Girondo, en nombre de los antiguos directores de *Martín Fierro,* abarca todos los aspectos y pretende cierta ecuanimidad frente a los problemas que la vanguardia tuvo que enfrentar. Intenta «una síntesis de su (de *Martín Fierro)* desenvolvimiento, de su significado, y de su influencia en nuestras Letras y nuestras Bellas Artes». «Y un esclarecimiento veraz y detallado de cuanto... significó y significa *Martín Fierro*».

Comienza describiendo el estado de nuestro mundo cultural, antes de la revista: «De nada vale ya en 1909 el futurismo se desgañite y gesticule erróneamente ni que, bajo la influencia de Whitman y de Rimbaud se inicie una época cuya estimación valorativa podrá ser discutible pero que evidenció, como ninguna, la potencia de su ímpetu creador y su indomable espíritu de aventura... aquí no sucede nada».

Después cuenta la génesis de su aparición: la iniciativa de Glusberg, su posterior apartamiento, el grupo inicial y la aparición del periódico bajo la responsabilidad única de Evar Méndez. A lo largo de la exposición divide su accionar en tres etapas, correspondientes a otros tantos períodos: el primero con dirección única; la segunda etapa iniciada después de un *despiadado examen de conciencia,* bajo la conducción de un directorio integrado por el propio Méndez, Girondo, Eduardo Bullrich, Alberto Prebisch y Sergio Piñero; y la tercera nuevamente bajo la monoconducción de Méndez. En cada caso, realiza un exhaustivo detalle de las notas publicadas, los colaboradores, y los contactos con el interior y el exterior, realizados a través de Méndez, Girondo y otros.

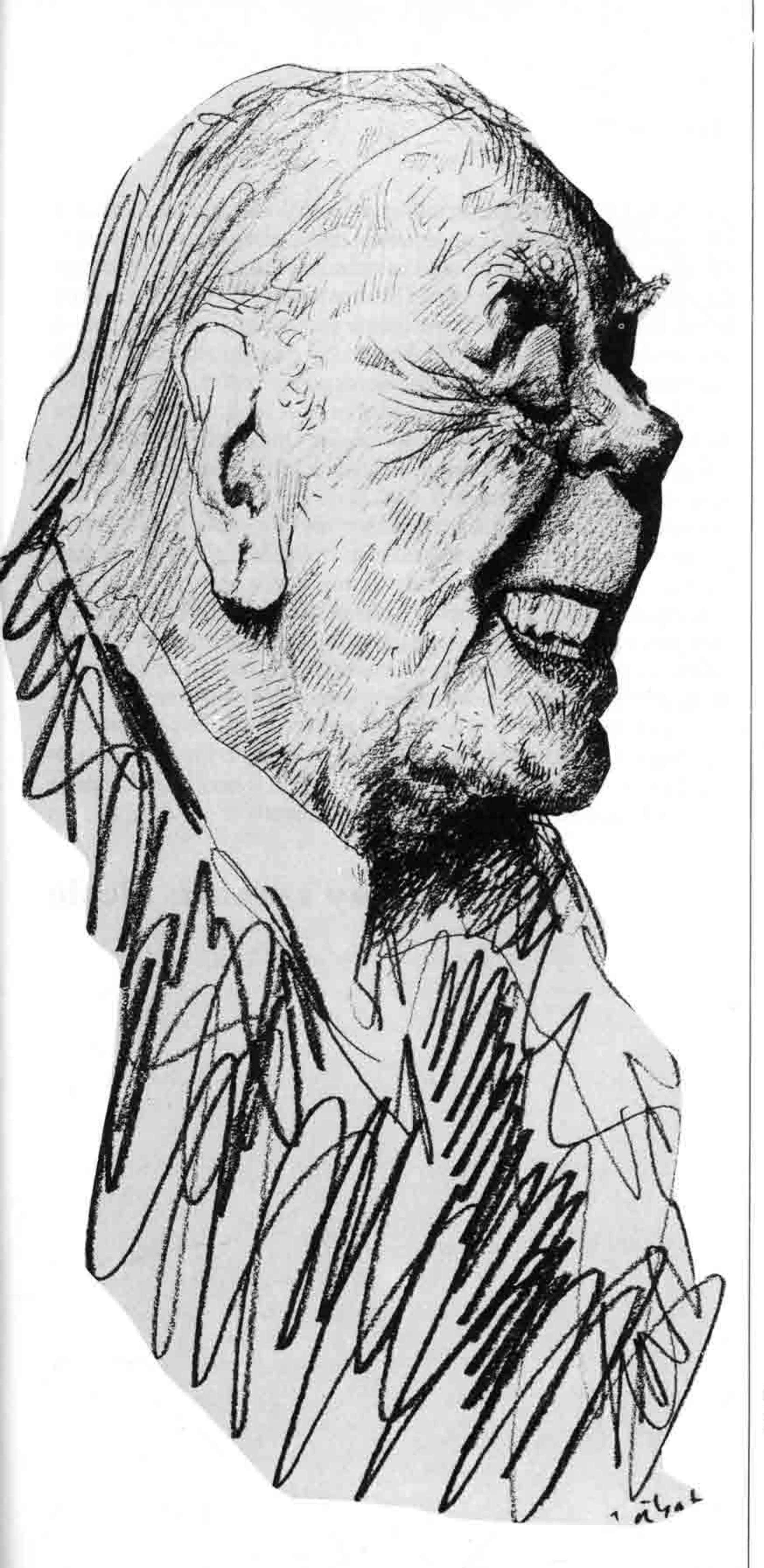
La relación con Lugones se va desenvolviendo a través del informe, con referencias que dejan al descubierto la ambivalencia a que se hizo mención; refiriéndose al manifiesto *Martín Fierro,* Girondo recuerda: «Don Leopoldo no se encuentra, por cierto, entre los que forman la recua y... es de los primeros en manifestar que lo firmaría sin reparos, demostrando una vez más la simpatía y comprensión con que miraba el desenvolvimiento del periódico». Más adelante aclara que en cuanto a la inmoderada adhesión de *Martín Fierro* hacia Lugones, se deja establecido que ella se limita, exclusivamente, a su obra, puesto que sus opiniones políticas no le interesan en lo más mínimo, lo que marca el inicio de las disidencias con el autor de *Lunario.* Ellas irían a profundizarse con motivo de una serie de artículos que el viejo maestro publica en *La Nacion,* donde niega hasta la posibilidad de que la poesía habite estructuras sin soportes tan evidentes ni tan lujosos revestimientos (se refiere a métrica y rima).

Dice Girondo que *Martín Fierro* «reacciona ante esta afirmación, con igual violencia que desenfado. Harto del sonsonete y del ripio, partidario del versolibrismo y del versículo —aunque muchos de sus colaboradores no lo sean—, se asombra de que alguien tan enterado como Lugones cometa un error de este perímetro, aunque la admiración y el respeto que le inspiran su obra y su persona le impidan dudar de la pureza que demostró siempre, hasta en las peores equivocaciones».

El tratamiento cortés para con Lugones, a pesar de la evidente alusión a su ignorancia, se endurece cuando los directores tienen que referirse a «algún colaborador que, entre sonrojos de arrepentimiento, se haya obstinado en olvidar sus múltiples intentos y realizaciones, hasta reducirlos a una remota y archidudosa influencia lugoniana», colaborador que no es otro que Borges, de acuerdo al artículo que comentamos antes. Nótese que, entre este balance y aquella nota en la revista *El Hogar,* han pasado doce años y los vientos tempestuosos aún no han amainado.

Si en el primer período es básicamente literario, a partir de la segunda etapa se transforma en cultural, en el sentido restringido de considerar «cultura» sólo a las expresiones superiores del arte. Se incorporan notas sobre plástica, a las que se le da un importante espacio, al igual que a la arquitectura. De la primera, Girondo reconoce que la revista ha marcado una estética y de la segunda, influido concretamente en la fisonomía edilicia de Buenos Aires. Estas dos disciplinas aparecen, entonces, casi como excepciones a la norma general de que *Martín Fierro* «nunca estructuró una estética propia, ni modeló alguno de los tantos istmos mencionados. Divulgó en cambio, la obra de muchos poetas y escritores... y demostró el fervor con que gran parte de sus colaboradores se adhirió a las tendencias más vivientes y renovadoras... e intentó formar un frente único de vanguardia».

Girondo, como Mario, da gran espacio de su balance a la reseña de las actividades sociales, comidas, homenajes, etcétera organizados por el periódico, casi todos conjuntamente con las otras revistas de vanguardia. Estas actividades eran propias de una generación que no contaba con otros entretenimientos, como la difusión masiva del cine, la intromisión de la televisión en la vida familiar, etcétera, todos ellos marcadamente más individualistas que los después censurados ágapes de nuestros vanguardistas.



Borges, visto por Hermengildo Sábat



A diferencia de los modernistas brasileños que, como Oswald, exigen compromiso total con la política, o como Mario, que se reprocha haberla mirada desde fuera, los martifierristas ratifican su apoliticidad, en varios trechos del balance. Una de las oportunidades, la de la polémica con Boedo: «Martín Fierro no pertenece ni a la derecha, ni a la izquierda, ni al centro... por la sencillísima razón de que nunca ha pretendido ser más —ni nada menos— que un periódico artístico literario». Sin embargo su abstención no le impide observar algo que es clave en el análisis de este período social en la Argentina: «Bajo la virulencia izquierdista, todos y cada uno de ellos *(los de Boedo)* pertenecen a la extrema derecha literaria, por su apego al más candoroso y trasnochado naturalismo».

El esfuerzo por mantener al intelectual en su torre de cristal, lejos de la contaminación social, determina la desaparición de la revista *Martín Fierro* y, por ende, la evaporación de los grupos de vanguardia en Argentina. Un nutrido y caracterizado grupo de redactores apoya la candidatura a la segunda presidencia, de don Hipólito Yrigoyen, y pretende que el periódico la sostenga.[19] Evar Méndez les recuerda en una nota que *Martín Fierro* se ha impuesto una absoluta prescindencia política y les señala los peligros que ella entraña para el periódico y para la unidad del movimiento martinfierrista. Pero ante los violentos ataques con que le contestan y la amenaza de una gravísima escisión, prefiere permanecer fiel a los ideales de *Martín Fierro* y cerrarlo definitivamente».

Las causas de la dilusión de los movimientos vanguardistas, de uno y otro país, parecen antagónicas: los brasileños se separan por transitar diferentes líneas ideológicas; los argentinos, por intentar prescindir de ellas. En el fondo, es la sociedad que termina absorbiéndolos para que sus individualidades puedan florecer.

May Lorenzo Alcalá

[19] Aunque hoy parezca sorprendente, encabezaba el caracterizado grupo de colaboradores el propio Borges.

NOTAS



Antonio Machado visto por Picasso. Dibujo del 3-1-55



Antonio Machado, el pensador

Leído en el «Aula de Poesía española Antonio Machado» de Buenos Aires, el 8 de agosto de 1989.

La densidad filosófica, la precisión doctrinal que conforman el pensamiento de Antonio Machado —ciertamente uno de los más grandes poetas del último siglo— nos dan hoy materia para un escueto análisis, sin olvidar que su lírica, su obra poética, es también —o sobre todo— una metafísica.

Vamos a referirnos —muy brevemente si relacionamos la intensidad de su obra con nuestra disponibilidad de tiempo y capacidad— a su labor de ensayista, de pensador.

Desarrolla Machado estas excelsitudes transifgurándose en dos personalidades que son al fin sus complementos: dos maestros de su inventiva a quienes adjudica, por pudor o elegancia espiritual, el remanente torrencial de su talento: Abel Martín, metafísico y Juan de Mairena, profesor de retórica. Precisamente este maestro provinciano nos explica la estética machadiana; nos dice: «Todo poeta supone una metafísica; acaso cada poema debiera tener la suya —implícita, claro está, nunca explícita— y el poeta tiene el deber de exponerla por separado, en conceptos claros. La posibilidad de hacerlo distingue al verdadero poeta del mero señorito que escribe versos». Digamos algunas palabras sobre estas afirmaciones.

Fue para demostrarlas que Machado creó estos pensadores a los que situó uno a cada lado de su centro de radiación poética y su pensamiento, tal un anverso y reverso de su personalidad, como a él le hubiera gustado decir, que exponen, en conceptos claros y distintos, la filosofía, la metafísica, la teología contenidas en su lírica.

Las preocupaciones del pensador Antonio Machado giran, como en todo gran filósofo, en torno a escasos temas, aunque en ellos multiplica sus concepciones que son universales, prismáticas. Abel Martín anota cinco de esos temas de los cuales nos referiremos, en breve glosa, sólo a cuatro: «las formas de la objetividad», «de lo uno a lo otro», «lo universal cualificativo», y «de la esencial heterogeneidad del ser».

La objetividad o lo que llamamos el mundo exterior o la «realidad sensible», se corporiza en Machado en la doctrina de la sustancia que cobra sentido uniforme, ceñido, en su metafísica. La energía contenida en la sustancia —y aquí entendemos la sustancia como materia, según Aristóteles— es aquello que puede engendrar el movimiento confor-

me lo proclamaron los físicos desde Demócrito. En esta definición Abel Martín —que no por azar tiene en su nombre las mismas iniciales que Antonio Machado como si éste no quisiera desprenderse de la propiedad de su creación— va más allá del concepto cartesiano de la materia como «res extensa», inteligible. Para él la materia contiene la fuerza en estado de pureza inmóvil, quieta y activa, pero no por ello es rígida, sino que se halla en perpetuo cambio, unitaria y mudable, lo que nos arrima una reminiscencia heraclitana. Y ese cambio de la materia en su interior no es movimiento, para el que es preciso una relación espacial de aquí y allá y otra relación temporal de un antes y un después. Es mutación interior, cambio sin desplazamiento. A la actividad de esa pureza de la fuerza, Machado la llama conciencia. Ni el propio Demócrito, ni Leucipo, ni la escuela eleática, que recordemos, en sus intuiciones sobre la naturaleza de la materia, ni los físicos modernos hasta el mismo Heisemberg con la teoría de la indeterminación de la materia, habían antes osado decir que la fuerza que ésta genera es conciencia.

Ésta, la conciencia, es la que hace posible la captación del mundo sensible, las formas de la objetividad, su esencial e infinita heterogeneidad, según Martín. Toca así éste el problema fundamental del idealismo, cuyo predicado reza que la realidad exterior existe porque en el hombre existe ese instrumento de percatación, ese medio de aprehensión, ese espejo capaz de tomar y reflejar el exterior (y ésa es la calidad dinámica de la conciencia) la realidad en su esencial variabilidad. Porque lo esencial del ser es infinitamente variable, mutable, igual y diferente a sí mismo, que está siendo y dejando de ser en un tiempo que no se mide siquiera en fugaces instantes. Una metafísica más condicionante, y diríamos una teología casi herética, valga la contradicción, ha llegado a decirnos que hasta Dios existe por la existencia en el hombre de la conciencia captadora. Dios existe porque existe el hombre que lo piensa para él, en y para su conciencia, porque sin el hombre no tendría sentido el universo. Para Abel Martín no fue el hombre lo primero que hizo Dios, según aquel verso:

Cuando aquel *que se es* hizo la nada.

La primera creación de Dios, en consecuencia, fue la nada donde tiene sentido la creación del hombre, para buscar, para vivir a Dios. Para esta concepción parte Machado del idealismo hegeliano, pero no lo adopta sumisamente. Tampoco asocia su pensamiento a la doctrina de Leibniz en la concepción monadológica de la pluralidad de la sustancia, de la multiplicidad de mónadas. El universo, dice Machado, pensado como sustancia, supone una sola y única mónada que sería como el alma universal.

Para Machado la mónada leibniziana es, en consecuencia, espejo del universo como actividad conciente. Actividad conciente, añadimos nosotros, de su existencia y perduración, porque pensamos a la sustancia con vocación de ser, vocación incorruptible de permanecer, de seguir siendo lo que es. Resumamos: la sustancia como fuerza inmóvil, compacta, pero mudable en sí misma, que es fuerza pura, adviene como la conciencia universal: «el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo», al decir del propio Martín. Ergo, la luz de la conciencia es sustancia.

El problema del conocimiento con la cuestión del ser, ejes de toda especulación metafísica, acució a Antonio Machado. Su posición idealista: conciencia como espejo del mun-

do, se subdivide en él en cinco variantes. La primera es la búsqueda de la objetividad, anhelo teñido de escepticismo, ya que piensa que la objetividad no es sino sólo pretensión de serlo. La segunda conlleva el desdén por el mundo de las ciencias, mundo de puras relaciones cuantitativas. La tercera es lo fenoménico, un orbe de actividades matemáticas, extrasubjetivas, el orbe de nuestra relación directa con las cosas... La cuarta es el mundo que representan otros objetos vitales. La quinta, acaso la más importante para un metafísico, es la que se refiere a un «otro real», el anverso del ser en el que se realiza toda plenitud ontológica, no a través de la gnosis, sino a través del amor, que es, en definitiva «la sed metafísica de lo esencialmente otro», obsesión machadiana del amor como aspiración, como negación, no instigado por la belleza física, sino que por vía de ésta podemos llegar a la contemplación de la belleza ideal que conducirá al bien y la verdad en la escala platónica, que viene a ser, en suma, el amor como etapa final del conocimiento. Éste, la forma más pura, más intrasubjetiva, no es otra cosa que el eros que conoce mejor que nada «lo otro». Esa realidad, esa «otredad» es poseída solamente por aquel que ama, aunque en el eros radique lo inalcanzable, lo que está más allá del amor, perfección cuya búsqueda nos llevará en definitiva a la nada del fracaso. Es el reclamo místico de aquella bellísima lira de San Juan de la Cruz:

Descubre tu presencia
y máteme tu vista y tu hermosura;
mira que la dolencia
de amor que no se cura
sino con la presencia y la figura.

Ésta es la tesis de la preocupación metafísica machadiana en «De lo esencialmente otro».

Como en los períodos de mayor esplendor de la especulación filosófica, el pensamiento español —al que siempre se le ha reprochado una presunta despreocupación por el saber abstracto, por la precisión filosófica— en Machado ha estado dirigido a dos cuestiones fundamentales: la teoría del ser y la doctrina del conocimiento.

Hemos glosado, bien que someramente, su epistemología. Nos referiremos ahora, también sin mayores márgenes, a su concepción del ser, según se deriva de los apuntes del apócrifo Abel Martín en «De la esencial heterogeneidad del ser».

El enunciado machadiano muestra una colisión con el concepto eleático —Parménides— que nos asegura que todo está lleno de ser, que el ser «no es igualmente divisible, puesto que es todo él homogéneo». Había expresado anteriormente que el ser «es uno y continuo». El ser, consecuentemente, no tiene transformación, mutabilidad, nacimiento ni devenir. Para Martín, en cambio, el ser es conciencia activa, mudable, esencialmente heterogénea. En una osadía inconmensurable se atreve a variar el postulado parmenideano de la unidad e inmutabilidad del ser. Nos dice que «la concepción mecánica del mundo es el ser pensado como pura inercia, el ser que no es por sí, inmutable y en constante movimiento, un torbellino de cenizas que agita, no sabemos por qué ni para qué, la mano de Dios». Vincula el ser a la realidad del movimiento y se enfrenta a la vez a los heraclitanos, al «panta rhei», todo pasa de la famosa imagen del río, con el argumento de que para demostrar la mutabilidad del ser es preciso probar la irrealidad del movimiento. Inútil

habría sido la caminata de Zenón en torno a los sabios para demostrar la realidad del movimiento si con ello demostrara la mutabilidad del ser. Puntualicemos una esquemática síntesis del pensamiento machadiano:

1.—El ser es inmutable si se demuestra la realidad del movimiento.

2.—El movimiento es irreal con lo que se demostraría la mutabilidad del ser.

Sabemos, no obstante, que el movimiento es demostrable —Zenón tenía razón— y que el ser es inmutable —razón le asistía a Parménides—. Sobre estos dos axiomas diremos «pari paso», que se fundan la cultura occidental, la mecánica clásica y atómica occidentales, nuestra teología, ya que el *ser* único, absoluto, inmutable, continuo, homogéneo, es la representación de Dios en el paisaje universal. Todo está lleno de ser como afirma Parménides. Porque en el citado verso de Martín en *Los complementarios:* «Cuando el ser que se es hizo la nada» se está diciendo que Dios, antes que toda creación creó la nada, luego sabemos la llenó de universo y en él puso al hombre, su criatura dilecta.

Sumadas a los filósofos presocráticos, las vertientes alimenticias de su pensamiento surgen de cinco hontanares: de la doctrina monadológica de Leibniz, de la duda demoledora y *recreadora* de Descartes, del panteísmo de Espinosa, del idealismo hegeliano, del criticismo kantiano de la razón, del conocimiento «a priori», que excluye la temporalidad y toda apodíctica.

No obstante sus abstracciones metafísicas, Machado no creó un sistema en el sentido técnico de la filosofía, aun cuando, en cambio, su poesía es un alto exponente de pensamiento, de saber filosófico, de estética. Sus juegos de pensamiento son eso, joyas mentales que muestran en su fulgor que la poesía y la metafísica, como dos gemas preciosas, están enhebradas en el mismo collar.

Con síntesis doctrinaria puso el pensador Antonio Machado la teología y la metafísica españolas en la más alta cota del pensamiento occidental de los siglos XVI al XX. No entraña esta afirmación ingratitud alguna con el gran siglo de la teología de Vitoria, Suárez y Vives.

Machado piensa la España real, dramática —trágica, mas bien—, que en su desesperación por su destino se enfrenta a Dios, blasfema o cae en estupor místico, la «España de la rabia y de la idea».

Por ello, por momentos en la abstracción metafísica y su drama existencial, se junta al pensamiento agónico de Miguel de Unamuno.

Por momentos en la agudeza retórica, en la elegancia barroca y conceptual, se apareja al maestro Ortega y Gasset.

Por momentos se iguala a Zubiri en sus especulaciones sobre la naturaleza, la historia y Dios.

Antonio Machado no fue precisamente un «señorito» que componía versos. Fue el gran pensador de la poesía y la vida, el gran poeta del pensamiento español.

Héctor Villanueva



Puntualizaciones retrospectivas y otros datos sobre Antonio Machado

I

Conocí personalmente muy poco a don Antonio Machado. En mi juventud, sólo de vista; en los cafés, en los estrenos teatrales, en las calles. Una tarde le vi en un salón limpiabotas que había en la Puerta del Sol casi al lado del Bar Flor; él y su hermano Manuel se estaban limpiando el calzado juntos, creo recordar que porque una o dos horas más tarde tenían un estreno en el Teatro Español con Margarita Xirgu. (No sé cada cuanto tiempo haría don Antonio esta limpieza, dado su tradicional abandono en el atuendo. Don Manuel era más pulcro a este respecto). En el Ateneo de Madrid sentí el contacto de su mano cuando me presentó a él Miguel Pérez Ferrero, allá por mis veintitantos años, al entregarle en mano mi primer libro poético; el segundo (1932), lo llevé a su casa de General Arrando y lo recogió una señora mayor, que supuse fuera su madre; no me acusó recibo. Pero nunca osé acercarme a él yo solo para saludarle. Mi respeto hacia su figura humana coartaba mis deseos.

Sin embargo, durante la guerra civil, en Valencia y en el verano de 1937, tuve la fortuna de hablar con él algo más de media hora, mano a mano, en ocasión de llevarle a su casa de Rocafort, «Villa Amparo», un paquete de tabaco y otro de café que, en nombre del Presidente Azaña, me entregó un amigo de éste y mío (Don Amós Salvador), en el café de la Paz, al enterarse de que yo tenía que desplazarme a Rocafort aquella tarde por motivos sanitarios de Aviación. Me acompañó el oficial de Intendencia de este cuerpo señor Verdú.

Salió don Antonio a mi encuentro en la terracita del brazo de su hermano José, con un andar muy dificultoso que pronto comentaré, y se sentó en una butaquita de mimbre, ofreciéndome la contigua. Su hermano y Verdú lo hicieron en sillas. Don Antonio, al que reiteradamente habían prohibido fumar en el decurso de los años los doctores Gregorio Marañón, Teófilo Hernando y Luis Calandre en Madrid, estaba cumpliendo a rajatabla la últi-

ma orden que en Valencia le diera el doctor José Puche Alvarez, rector de la Universidad, que pocos meses después pasó a ser mi jefe directo, como Jefe de Sanidad del Grupo de Ejércitos. Pero Machado, según sus propias palabras, «echaba una canita tabáquica al aire» de vez en cuando, con cigarrillos de una mezcla de tabaco y hierbajos que despreciaba con gestos de asco. Al contemplar, risueño, el paquete de auténtico tabaco de La Tabacalera, se emocionó y, sin pensarlo dos veces, lo rompió por una esquina, hizo con sus dedos nicotinizados un pitillo (así lo calificó) que inmediatamente encendió con el mechero de Verdú, dándole dos o tres fumaditas seguidas, para tirar la colilla rápidamente al suelo y pisotearla, mirando con contenida rabia a José, que se rio[1].

En el escaso tiempo de mi visita habló con pena del cierre de la Casa de la Cultura, anunciado o ya llevado a cabo, de cuyo patronato había sido presidente, citándome a sus amigos de la misma, Lafora, Duperier, Río Hortega y algún otro que yo no recuerdo. Mostró admiración sin límites por Azaña, dedicando elogiosos adjetivos a su lucidez mental y a su seguramente sufrida actuación. Varias veces he comentado ante amigos una frase refranera que sobre el presidente le oí: «Al pobre Azaña no le arriendo la ganancia...; creo que ningún otro político español está más en su verdadero sitio... ¡Pero vaya sitio el suyo!... le costará la vida...» La pronunció con un deje de amistosa condolencia o amargura y simultánea y pícara sonrisa. Y se extendió en otras consideraciones, por ejemplo, que Azaña era el mejor orador que había conocido porque jamás le viera el menor titubeo en su expresión verbal. Seguía afectadísimo por la muerte de Unamuno de la que sólo sabía datos aislados y otros procedentes de habladurías. Y me confesó con vehemencia y ademanes de clara sinceridad (él que solía accionar tan poco al hablar), que, a pesar de la relativa tranquilidad del lugar en que residía, escribía casi solamente prosa pero con enorme desgana, teniendo que «desgañitarse los sesos», porque se lo pedían encarecidamente. Le preocupaba mucho «adónde iríamos a parar», frase que según me dijeron otras personas repetía con insistencia. Corté yo mismo la para mí inolvidable entrevista, porque llegó a visitarle el general Miaja[2], al que ya Machado me dijera que estaba esperando. Al despedirme, don Antonio me pidió le llevara a Valencia un gran sobre para entregárselo, en el café Hungría, a uno de los que editaban *Hora de España.* Intentó acompañarme hasta el coche, tal era su educación; pero entre su hermano y yo lo impedimos. Cuando le vi salir a mi encuentro, me llamó mucho la atención su manera de andar, con unos pasitos cortos, casi sin levantar los pies del suelo y con las rodillas semidobladas, como acusando un gran trastorno periférico, que se sumaba a sus ya anteriores dificultades cardiorespiratorias. Después de la guerra civil me confirmaron sus enfermedades los cuatro médicos que antes cité: tenía una gran dilatación aórtica y cardiaca, una bronquitis crónica de fumador empedernido y una arterioesclerosis de ambas piernas, en las que según Puche ni se le tomaban los pulsos en las pedias. Este incluso se acordó de la fase de empeoramiento arterioesclerótico que yo le había intuido cuando le visité. Recordando aquel modo de andar, acogota el corazón pensar en el martirio que hubo de sufrir al huir de España a pie, lloviendo y con su madre anciana cogida del brazo. En Rocafort le vi por última vez y recibí el honor de dialogar con él. Unos años después, en Colloure, solamente pude contemplar la sepultura.

[1] *Justamente por aquellas fechas y en carta a Juan José Domenchina, calificaba de cosa terrible el haber estado sin tabaco muchos días (27 de julio de 1937). Como Domenchina tenía muy frecuentes contactos con Azaña he pensado que el tabaco del que yo fui portador fuera una respuesta del Presidente a tal lamentación, transmitida por aquél.*

[2] *A Miaja le había yo tenido ingresado la noche antes en el sanatorio de reposo de pilotos que yo dirigía en la playa de la Malvarrosa, víctima de un berrinche con el ministro por motivo de un intercambio de prisioneros con el gobierno de Franco. Pero se fue por la mañana temprano sin despedirse y cuando me crucé con él en casa de Machado solamente me dijo al saludarle yo estas palabras:* Ya estoy bien.

En ocasión de un viaje a Roma con motivo del 70 cumpleaños de Rafael Alberti almorcé o cené dos o tres veces con el «Comandante Carlos» y la familia del Coronel Cordón y oí al primero decir que don Antonio Machado le había producido una «impresión mitológica».

II

En los protocolos de mi vida posterior a la guerra civil y cuando ya me veía libre de preocupaciones serias, me envanezco de haber contribuido con dos granitos de arena a memorizar el nombre de don Antonio, y creo mi deber recordarlos. Yo tengo en Torrelodones una casa en la que durante más de cuarenta años fui acumulando los corazones de mi colección. Solía recibir de vez en cuando a los más queridos y dilectos amigos, convocándoles con unas invitaciones que llevaban por título, evidentemente cursi, el de «Monólogos de los corazones. Diálogos de los hombres». En 1968, cuando ya se acercaba el aniversario de la muerte de don Antonio Machado (fines de enero o comienzos de febrero) decidí convocar a un grupo de intelectuales con cuya amistad me honraba, para rendir el 22 de febrero un homenaje a don Antonio Machado, ofreciendo a todos el conocimiento de unos breves manuscritos inéditos del gran poeta con que me había obsequiado Azorín años antes. Las invitaciones para este año estaban impresas a dos caras y dobladas por el centro; en la parte de abajo de una de ellas figura una lista incompleta de los invitados.

A pesar de que por aquellas fechas se consideraba delictiva cualquier reunión concerniente a Antonio Machado, no pedí oficialmente permiso a las autoridades, pero di noticia de ello al Director General de Policía señor Laguardia, cliente mío, que prometió hacer la vista gorda si allí no se producían incidentes, de lo que yo le respondí. Como mi casa no tenía capacidad suficiente para albergar el centenar de personas que esperaba, se me concedió el salón de actos del Club de Torrelodones, cuyo aforo era de unos doscientos asientos. Y allí nos trasladamos después de que los invitados vieran mi colección y tomaran unas copas o un café. Acudieron las siguientes personalidades que cito por orden alfabético: Goico Aguirre, José Luis Aranguren, María Baeza, Luis Calvo, José Luis Cano, Josefina Carabias, Heliodoro Carpintero, Vicente Carrasco, Carmen Castro de Zubiri, Manuel Cerezales, Luis Cifuentes Delatte, Pablo Cobos, Antonio Díaz Cañabate, Guillermo Díaz Plaja, Manuel Díaz Velasco, Gerardo Diego, Enrique Escardó, Antonio Espina, Mercedes Fórmica, Domingo García Sabell, Ángeles Gasset, Alberto Gil Novales, Plácido González Duarte, Ricardo Gullón, Carmen Laforet de Cerezales, Enrique Lafuente Ferrari, Pedro Laín Entralgo, Miguel Pérez Ferrero, María Pérez Zalabardo, Mariano Quintanilla, Dionisio Ridruejo, Luis Rosales, Antonio Sánchez Barbudo, Antonio Sánchez Romeralo, Pablo Serrano, José Tudela, Rodrigo Uría, Fernando Vela, Luis Felipe Vivanco, Luis Zarraluqui y Xavier Zubiri, más los familiares y amigos que se sumaron. Excusáronse de asistir por carta Vicente Aleixandre por su enfermedad y los hermanos Soledad, Miguel y José Ortega Spottorno por motivos varios.



Se inició la sesión bajo la presidencia de Heliodoro Carpintero, Pablo Cobos y Mariano Quintanilla por su calidad de amigos de Antonio Machado. Sobre la mesa una estatua del donante Azorín, por Sebastián Miranda, y una fotografía de la conocida cabeza de Machado por Pablo Serrano. Empecé yo el acto proyectando en pantalla las líneas de Azorín que acompañaban su regalo y los documentos restantes, que eran: 1. Las citadas líneas de Azorín. 2. Unas cartas de Antonio Machado a Unamuno de distintas fechas. 3. Una carta de don Antonio a Juan Ramón Jiménez sin fecha, respondiendo a una petición que éste le hiciera de parte de Azorín, de unas notas autobiográficas y una fotografía, para una antología que preparaba. 4. Cuatro medias cuartillas manuscritas de Machado, desconocidas hasta entonces, en letra pequeñísima y con los datos solicitados por Azorín; están reproducidas en un trabajo mío de 1969 (*Papeles de Son Armadans,* números 160, 161 y 162).

Antes de seguir hablando de la sesión me interesa hacer dos aclaraciones, primera: un ilustre profesor de muy honorable garantía, para mí y para todos, me ha informado privadamente de que algunas personas han dicho que las notas autobiográficas de Machado con que Azorín me obsequiara o que él conservara, constaban de un número más alto de páginas, veinte o treinta. Le informé de que tal dato era absolutamente falso; y el comentario de que yo no las había querido sacar a la luz pública para que no se conocieran palabras ateas de don Antonio, una estupidez. Los que tal cosa han pensado o dicho, naturalmente, no me conocen o son conscientes de que inventan o mienten. ¡Qué más hubiera querido yo que recibir de Azorín un tal donativo! Pero hay otras razones para no admitir tal suposición. Primera, que ni en escritos de Machado, ni en cartas de Juan Ramón, ni de Azorín, se hace referencia alguna al respecto. Segunda, porque parece imposible concebir a don Antonio redactando en el segundo decenario del siglo y cuarto de su vida una autobiografía más amplia, ni siquiera achacándola a un apócrifo, por lo poco que le gustaba hablar de sí mismo. Tercera, porque aunque no puedo recordar ahora las palabras con que oralmente Azorín me razonó su regalo, podría haberme quedado alguna duda acerca de esa posible realidad. Y cuarta, porque pienso que si las hubiera tenido me las habría regalado con el mismo gentil desprendimiento que las otras. Sin que nada me obligue a ello voy a hacer una confidencia. Azorín me regaló esos documentos machadianos porque acababa de leer un trabajo publicado por mí en la revista *Índice* sobre el apretón de manos. En él yo me había permitido disentir de Azorín en cuanto a su origen; me felicitó aceptando en un todo mi opinión y me dijo: «Voy a buscar unos papeles que tengo de Antonio Machado y dárselos a usted para que escriba sobre épocas muy anteriores al Machado con quien charló usted en Valencia». Tres o cuatro días más tarde me dio un sobre en que tales papeles venían, con la cuartilla ya publicada. Ante este hecho, ¿podría alguien sostener que Azorín se quedara con papeles complementarios?

La cuartilla en cuestión, escrita a mano en papel impreso del Pen Club, solamente dice: «Querido Dr. Vega-Díaz: acepte usted estos papeles. 22 agosto 60. Abrazos, Azorín».

Segunda: comentarios parecidos me merecen todas las lucubraciones que desde hace tiempo se vienen haciendo sobre la famosa maleta extraviada en el paso a Francia de don Antonio. Recuerdo que hace veinte o treinta años (o más) alguien me dijo que algunos papeles procedentes de la misma obraban en poder de un librero anticuario de la calle



de la Paja, de Barcelona, y allí me desplacé para confirmarlo; era totalmente incierto salvo que me engañaran. Yo pienso que del maremágnum de aquel éxodo sólo se habrán beneficiado los eternos rateros de objetos vendibles, especialmente los senegaleses que vigilaban la frontera francesa; y que los papeles en cuestión habrán desaparecido en los barrizales de aquellos días de lluvia o quemados como inútiles basuras, mientras que las prendas de vestir, por usadas que hubieran sido, se habrían vendido por cuatro perras o intercambiado entre los miles de necesitados. En algún sitio leí hace muchos años que la policía había tenido que hacer grandes piras con los papeles, periódicos y restos de cuantas cosas habían quedado abandonadas y eran inútiles. ¿Cabe en alguna cabeza no obsesionada, que alguien pueda guardar en silencio durante cincuenta y un años los papeles escritos procedentes de una maleta abandonada, o perdida o robada en una huida masiva y desordenada entre chaparrones? Con estas frases y estas dudas no me refiero por ningún concepto a otros documentos recientemente hallados y que parece van a ser motivo de publicación conjunta.

Y sigamos con la reunión. Tras de mi presentación fueron interviniendo los asistentes, sin orden concreto y respondiendo a preguntas previamente concertadas. Los resúmenes que expongo a continuación provienen de mis propias anotaciones personales en tarjetas aisladas hechas durante la sesión y de las explicaciones que posteriormente me dieron algunos asistentes cuando, terminada la sesión, fuimos a tomar unas copas. No fueron cotejadas con las cintas magnetofónicas por causas que después explicaré; es posible, por tanto, que involuntariamente pueda haber omitido partes de las respuestas o incluso haber confundido el sentido de lo que dijeron. Espero que todos me perdonen esos posibles deslices en atención a mi necesidad de extractar lo que iban diciendo.

Carpintero, Cobos, Quintanilla y Ángel Lázaro relataron incidencias de la existencia terrenal de don Antonio. El primero contó detalles de sus excursiones por la provincia de Soria, con un Machado que era fanático anticlerical y entraba a ver las iglesias, pero no saludaba a los curas. Cobos se centró en la obsesión por la filosofía y la metafísica, recordando un paseo por no sé donde con don Antonio, en que éste no pronunció una sola palabra; y cuando le preguntó en qué iba pensando, le contestó que en Kant. Unos de ellos refirió que Machado se marchó un día enfadado de un café porque un niño pequeño gritaba en la mesa de al lado y no le dejaba pensar. Insistió Quintanilla en el entusiasmo de Machado por todo lo teutónico, a pesar de que a los filósofos alemanes los manejaba a través de traducciones francesas y españolas, por comparación con el odio que desde la enfermedad de Leonor cogiera por lo francés; y opinó que las palabras de Machado sobre Rusia, escritas durante la guerra civil, debían ser fruto solamente de peticiones concretas y de las pasiones políticas del entorno circunstancial pues «nada de lo bolchevique rezaba con su íntima y social y familiar manera de ser»; pensaba que Machado no podía haber cambiado tan llamativamente de ideas. Los tres comentaron el inclín mujeriego de Machado y Ángel Lázaro se descolgó refiriendo haber coincidido con él en el portal de una casa de prostitución que había en la casa número 11 de la calle de las Hileras, de donde salía a escondidas, con mucho disimulo y la solapa del abrigo en alto, para ir al café que había en la esquina de la calle Arenal con la Plaza de la Ópera, donde le esperaba un hermano. La concubina que, según Lázaro, solía atender a Machado cuando iba

por allí era una jovencita de baja estatura y aspecto infantil conocida como muy resabiada en las variantes de la actividad sexual. Los cuatro amigos coincidieron en interpretaciones variadas y freudianas de esa vertiente secreta del poeta, un tanto inmadura o heterodoxa. Recordaron aquello de «Aunque a veces sabe Onán mucho que ignora don Juan», que chocaba con los amores excelsos hacia la infantil y virginal Leonor y hacia la inasequible Guiomar. La cuestión que se debatía la corté yo bruscamente, cambiando el tema por otro menos escabroso y resbaladizo, puesto que algunos murmullos y risitas llevaban camino de estropear mis proyectos de evitar incidentes.

Dionisio Ridruejo explicó después las tergiversaciones a que fue sometido por la censura un prólogo suyo a las obras de Antonio Machado y declaró su devoción máxima al escéptico «maestro de todos y en todo», que había sido profesor suyo en Soria y al que adoraba. Aranguren habló del sentido pedagógico y de la natural y sincera clerofobia que enmarcaba a Machado, de quien decía que era mucho más que un simple profesor de francés, y que todas sus acciones se balanceaban entre la esperanza y la desesperanza. Pedro Laín Entralgo, con una elocuente actitud, se enfrentó con el dictatorial antimachadismo que los mandamases venían imponiendo, y se reafirmó en el criterio por él expuesto en su discurso de entrada en la Real Academia Española *(La memoria y la esperanza)*[3] acerca de la menesterosidad con que Machado buscaba a Dios en el corazón. «El corazón de Machado», dijo Laín, «unifica el recuerdo y la esperanza». En el corazón está el «Dios que todos llevamos,/ el Dios que todos hacemos,/ el Dios que todos buscamos/ y que nunca encontraremos». Por mucho que hablara de Kant y de Bergson y de Heidegger... soñó «que era Dios lo que tenía dentro de mi corazón»; todo ello de neta estirpe unamuniana. En la misma tarjeta de notas leo que habló de «divinidad inventada en su corazón menesteroso».

Carmen Castro, esposa de Zubiri, detalló la indiscutible influencia que la Institución Libre de Enseñanza había ejercido sobre Machado, aunque aquí conviene alguna aclaración. La institución se crea en 1876, cuando Antonio Machado tenía sólo un año de edad; pero cuando la familia Machado se trasladó a vivir a Madrid (1893) está la primera casa donde en Madrid vivió, en Claudio Coello esquina a Villanueva— la Institución estaba viviendo entre vaivenes políticos y jurídicos que dan mayores alientos a aquella juventud; Antonio sólo tenía ocho años. Pero en alguna publicación se dice que los dos hermanos mayores asistieron al Instituto Escuela y si bien es cierto que la Institución, ya tenía sus raíces en los institutos de segunda enseñanza de Madrid, el verdadero Instituto-Escuela no se crea hasta 1919 (nueve años después de creada la Residencia de Estudiantes), fecha en la que don Antonio tenía ya 44 años. De lo que no cabe duda alguna es de que la influencia de los institucionistas fue rotunda sobre él.

Tanto Carmen Castro como Carmen Laforet, Mercedes Fórmica y María Pérez Zalabardo admitieron con simpatía la frase machadiana de «la España femenina» y lo de «la solución a escobazos». Esta última hizo novedosas observaciones sobre lo que Soria había significado para Machado, que se salían del vulgar criterio general. Ricardo Gullón, con su profesoral maestría, estudió comparativamente las personalidades de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, la amistad que les unía sin deformar a ninguno de los dos,

[3] Tiempo, recuerdo y esperanza en la poesía de Antonio Machado, *es el título del capítulo 3º. de ese discurso. Creo que dentro de su brevedad es el estudio interpretativo más completo que se ha hecho de la obra de Antonio Machado.*



e hizo un señalamiento concreto de fechas para los documentos por mí presentados que carecían de ellas.

Hizo Lafuente Ferrari apreciaciones muy ilustrativas sobre el impacto que la arquitectura que el palacio de las Dueñas tuvo en el quehacer poético del primer Machado y en la modulación de su espíritu juvenil, que después rectificó en el ambiente de la Institución Libre de Enseñanza. El escultor Pablo Serrano se sinceró diciendo que después de haber leído lo más importante de Machado, tal como era preceptivo para poder esculpir su cabeza, obtuvo la interpretación simbólica de una mezcla de corazón y cerebro muy difícil de traducir plásticamente y reconoció que aquella idea le había enervado. José Antonio Maravall estudió a Machado en función de las circunstancias políticas y familiares que rodearon su infancia sacando conclusiones muy atinadas. Sánchez Barbudo acogió complacido la idea de Pablo Serrano pues para él como para Laín, don Antonio, idealista puro, tenía su Dios en el corazón. Julián Marías se ocupó del escepticismo de Machado que era la base fundamental de su filosofía; y demostró que don Antonio desconocía en profundidad a Heidegger. Sostuvo también que Machado daba a su humor un sentido bergsoniano.

Para Guillermo Díaz Plaja las etapas de simbolismo y de modernismo de Machado no se derivaban del ambiente histórico que le había tocado vivir, ni de sus lecturas, sino que le salieron autóctonamente de sus adentros, de su modo de sentir el verso, y afirmó que la clave de Machado en cuanto a la meditación del tiempo era la «instantaneidad»; según él, Machado llamaba filosofía a la simple reflexión. Pérez Ferrero recordó las conversaciones con los hermanos expuestas en su libro y manifestó estar convencido de que entre ellos no había diferencias políticas; en la guerra civil, según su criterio, todo lo que Manuel y Antonio hicieron fue adaptarse forzadamente a los medios rígidos en que ambos vivieron, aunque los dos eran republicanos netos. Creía saber que Manuel había tenido algún disgusto en la España franquista y se sentía incómodo y como despegado del ambiente, así como que tanto Antonio como Manuel temían que a su hermano le mataran en la otra zona; después volveré a este tema.

Describió Luis Rosales las diferentes etapas de la obra de Machado siguiendo una estricta preceptiva literaria y puso ejemplos aleccionadores de las riquezas correspondientes a las diversas fases. Sánchez Romeralo recalcó el gusto de don Antonio por todo lo popular y no por lo populachero, así como su desprecio por lo aristocrático, que consideraba tan prostituido como el clero.

Gerardo Diego en su trato personal con Machado había pulsado bien la aversión de éste al academicismo. Señaló que las instituciones culturales oficiales de España le parecían dignas de olvido, sobre todo la universidad y se preguntó si en aquella actitud no habría una miajita de rencor por no haber podido ser catedrático de universidad. Al comentar la tan admitida inquina hacia lo francés, recordó la admiración de Machado por los maestros galos que había tenido y muy especialmente por Bergson, a quien había tenido la fortuna de escuchar en ambiente de idolatría universitaria, justamente pocos días antes de caer Leonor enferma. Según Diego este choque de emociones sentimentalmente opuestas —admiración por Bergson y tristeza por lo sucedido con Leonor— dejó en su espíritu huellas indelebles que hicieron de él un hombre taciturno. Salvo algunos como

Giner, Cossío, Unamuno, Azorín, Marañón, Ortega y pocos más, la intelectualidad española oficial u oficiosa le resultaba ramplona y según el criterio de Diego, el filosofar de Machado era un simple alivio para su espíritu o una evasión de sus propias inquietudes.

A los asistentes sorprendió una referencia que Zubiri hizo, como presente en un examen de filosofía de cuyo tribunal don José Ortega formaba parte; Machado mostró una llamativa confusión en sus saberes filosóficos, pues achacaba a unos las ideas de otros y en todos ellos encontraba explicación para sus preocupaciones personales. Pero, según Zubiri, las llamadas ideas filosóficas de Machado tenían vetas muy interesantes.

Al final, y ya en otro salón, Gerardo Diego, Jesús López Pacheco y Vicente Carrasco, leyeron bellos poemas inéditos.

Cuatro horas y media duró la sesión y las aportaciones fueron recogidas en cintas magnetofónicas pensando en su publicación ulterior. Dieron noticias detalladas en la prensa José L. Cano *(Insula)*, M. Pérez Ferrero *(La Vanguardia)*, Carmen Laforet *(Arriba)*, M. Cerezales *(Nuevo Diario)*, J. A. Cabezas *(ABC)* —a quien tuve que rectificar un importante error—, Mercedes Fórmica *(ABC)* y César González Ruano *(Informaciones)*; desconozco otras posibles recensiones. Como recuerdo de aquella reunión, María Pérez Zalabardo me obsequió con un bello *póster* en color con la pareja Antonio y Leonor cogidos del brazo junto al río y un verso de Machado al pie.

III

Como otras personas que no se habían podido desplazar a Torrelodones quedaron con ganas de juzgar los documentos (Camilo José Cela, Aurora de Albornoz, Carmen Conde, Luis Felipe Vivanco, Manuel Halcón, Fernando Chueca Goitia, José Tudela, Claudio Rodríguez, M. Álvarez Sierra y algún otro), organicé un segundo cónclave en el aula de la Sociedad de Estudios y Publicaciones (Arapiles, 14) que utilizaba Zubiri para sus cursos, amablemente cedida por J. M. Muñoz Rojas, también poeta; para esta convocatoria sí pedí permiso a la Dirección General de Seguridad en vista de que según me había dicho el Jefe Superior de Policía, la primera reunión había sido denunciada como clandestina, precisamente por una persona que estuviera afectuosamente invitada por mí. La autorización sólo me costó veinticinco pesetas.

Esta sesión fue presidida por Camilo J. Cela y Aurora de Albornoz, que actuó como coordinadora a mi lado. Novedades de esta sesión fueron las insuperables aportaciones de Aurora de Albornoz y de Ricardo Gullón y los comentarios de todos los recién citados, aunque coincidieron, en general, con las anteriormente sostenidas en Torrelodones. Un gran amigo de Machado, el doctor Álvarez Sierra relató muchas anécdotas convividas e hizo comentarios sobre algunas de las afirmaciones que se habían hecho en Torrelodones. Habló de las relaciones de Machado con Zayas, Benot, Paradas y con la familia del actor teatral Rafael Calvo.

Pocos días después de esta reunión Álvarez Sierra me contó un dato ya conocido pero con otra interpretación extraña. Que en los meses postreros de la vida de Leonor, don Antonio tuvo que comprarle una sillita de ruedas para sacarla a la calle, porque Leonor



tenía dolores de cadera que la hacían cojear. Lo del carrito era sabido; lo de la cojera no. Le pedí que lo publicara en algún sitio para conocimiento de los eruditos en Machado y me prometió hacerlo, pues era miembro directivo de esta misma Asociación de Médicos Escritores y Artistas y colaborador de *ABC*. No cumplió la promesa y yo no lo hice por respeto a él. Acabo de calificar de extraño este dato porque se contradice en absoluto con una revelación del propio don Antonio que, en carta dirigida desde Baeza a don Miguel de Unamuno, sin fecha, dice taxativamente al final: «Mientras luché a su lado [de Leonor] contra lo irremediable, me sostenía mi conciencia de sufrir más que ella, pues ella al fin, no pensó nunca en morirse *y su enfermedad no era dolorosa*» (el cursivado es mío). La frase es irrefutable.

Ahora bien, médicamente, este hecho tendría fácil explicación, y por eso yo no descarto del todo su posibilidad. La enfermedad de Leonor fue una tisis pulmonar, que en París produjo una diseminación hematógena o broncógena con enorme cuadro febril, intensa disnea y hemoptisis alarmante; es decir, un cuadro condicionado por el paso a todo el cuerpo de los bacilos de Koch a la sangre desde lesiones previas, que pudo tener una localización más —y clásica— en la articulación coxofemoral, conocida como de origen tuberculoso: la coxalgia. Y pudo ocurrir que Machado comprara el carrito no sólo por el deseo de llevarla a respirar aire puro, como siempre se ha dicho, sino para mantener en mayor reposo esa articulación y evitar que los movimientos aumentaran los dolores o la gravedad; y acaso también porque a ambos les diera vergüenza (él alto y ella bajita) pasear con tal cojera en una ciudad como Soria, donde la gente ya había comentado con sorna el matrimonio de tan diferentes edades. Pues bien, esa diseminación, con o sin coxalgia, pone en evidencia una realidad médica indiscutible: que Leonor venía siendo tuberculosa desde antes de casarse, ya que sin lesión previa (ganglionar o parenquimatosa) no cabe tal diseminación. Fueron el ajetreo de recién casada y la falta de reposo las causas que desencadenaron el estallido de París. Ocurría entonces con extraordinaria frecuencia que las familias ocultaban el mal —que solía ser silencioso, salvo una febrícula achacable, por error o falsedad, a otra cosa—, que los padres casaban pronto y hasta con hipócritas prisas a las hijas o los hijos para colocarlos o para reunir capitales y dotes o para no romper ilusiones juveniles, pasara lo que pasare después; sin olvidar el carácter enamoradizo de los tuberculosos, tan explotado en la literatura mundial de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Esto explicaría la frase irónica de Rafael Calvo, publicada en *Insula*, según la cual Antonio Machado «no se casó», sino que «lo habían casado» y que él «se había dejado enamorar». Meses más tarde se me ocurrió preguntar por teléfono si sabían algo de esta cojera fímica a José Luis Cano, tan conocedor de Antonio Machado y a Luis Rosales, estudioso y detallista, y los dos me dijeron ser la primera vez que lo oían; escribí a los ya citados amigos de Machado y todas las respuestas fueron negativas o sorprendidas. Yo tengo para mí que algo de eso hubo y que si el asunto no trascendió fue por el ligero silencio con que entonces se cubrían tales trances...

No llegué a hacer las transcripciones de las cintas magnetofónicas porque todos me dijeron no necesitarlas para escribir sus comunicaciones. Pero al cabo de mucho tiempo y ante la inutilidad de mis reiteradas y ya pesadas lamentaciones me sentí mal correspondido y renuncié a la publicación. Dos aportaciones que ya había recibido (las de La-

fuente Ferrari y José Antonio Maravall) las regalé a uno de los más competentes eruditos en Machado. De las dos reuniones se hicieron varios centenares de fotografías con las que obsequié a los asistentes, quedándome yo con cerca de cien. De los documentos machadianos, de las cintas magnetofónicas, del permiso oficial, del álbum de fotografías, de las copias de las reseñas periodísticas, de la carta del director de la Biblioteca Nacional, de la edición para el teatro La Barraca de *La tierra de Alvargonzález* con sus variantes y de mi trabajo en *Papeles de Son Armadans*, así como de los poemas de Vicente Carrasco y de otros dos míos, he hecho donación a la Fundación Antonio Machado que con tanta seriedad como éxito está trabajando.

IV

Hace muy pocos meses, es decir, treinta y pico años después de aquellas reuniones, mi nonagenario y gran amigo Luis Calvo, me hizo un relato sorprendente que no había querido contar en Torrelodones por temor a que sus palabras pudieran derivar hacia apasionados desbordamientos políticos que me perjudicaran. Muy en los comienzos de la guerra civil Luis Calvo se hospedaba en una pensión u hotel de Burgos en la que también lo hacían Marcial Lalanda, Manuel Bienvenida y Manuel Machado con su esposa, cuando cierto día, al llegar a la pensión, se encontró a Eulalia llorando y muy asustada porque *habían detenido a su marido y alguien le acababa de decir por teléfono que podrían matarle* aquella misma noche. Luis Calvo salió corriendo hacia un centro oficial desde el que informó por teléfono a Juan Ignacio Luca de Tena, quien se puso inmediatamente al habla con el general Mola que dio la orden de ponerlo en libertad. Calvo cree recordar que la orden se cumplió con rapidez.

Creo que este hecho tan tardíamente sabido, muestra cuán extendida estaba por toda España, en aquellas calendas, la creencia de que los hermanos Machado tenían pensamientos coincidentes; Manuel, pues, estuvo a punto de ser «paseado». La actitud posterior de éste durante la domesticación franquista y su aceptación para miembro de la Real Academia Española, a propuesta de José María Pemán y de Eugenio D'Ors dependieron ya de otros factores; por ejemplo, de su capacidad de adaptación al medio, ya que no todos los hombres tienen madera de héroes para jugarse la vida, y Manuel era mucho menos pusilámine que Antonio. La contraposición política entre Antonio y Manuel que algunos fanáticos airearon con deslealtad o ligereza durante y después de la guerra civil, y en los dos bandos, es incierta. No se olvide tampoco que mientras don Antonio fue siempre bastante tímido, Manuel era un extravertido flamencólogo.

V

He expuesto todos esos recuerdos y noticias sobre Antonio Machado antes de que desaparezcan conmigo, porque varios de ellos merecen difusión, aunque sean susceptibles de dudas e interpretaciones distintas. Los comentarios de Machado sobre don Manuel Azaña, el extraño y no bien conocido sexualismo de don Antonio (que como intimidad autén-

tica no constituye ningún borrón), la posible cojera de Leonor y su explicación, la detención de Manuel Machado en Burgos, son datos valiosos para enjuiciar bastantes circunstancias de sus vidas.

Hay un tema, no del todo baladí, en la biografía de Machado que toca también a la de sus hermanos, del que, salvo muy posible ignorancia mía, nadie se ha ocupado; y pienso que podría tener algún valor al estudiar las personalidades adultas de todos ellos. Es el de saber si hicieron o no el servicio militar que era obligatorio a menos que se cumplieran ciertos requisitos. Tal etapa dejaba siempre huellas que de una u otra forma modulaban psicoeducativamente el futuro. Decía Julio Camba con sorna que en unos meses, un simple y semianalfabeto sargento era capaz de modificar la personalidad de unos reclutas educados a lo largo de los veinte años precedentes. Yo he pensado que Antonio evitó «servir al Rey» como entonces se decía, por ser hijo de viuda[4]; pero, ¿lo eludieron todos? Que yo sepa la familia tampoco estaba financieramente muy boyante. Las edades de la vida en que el servicio se hacía coinciden, además, con estancias de Manuel y Antonio fuera de España. E intuyo que este último, como fiel institucionista, podría haber dejado en algún punto de su obra o en sus cartas algún testimonio directo o indirecto de aquello; con más motivo habiendo tenido que vivir en sus últimos años una rememorante guerra civil, aunque a los 61 ya no fuese movilizable. Pero ni a simple título de recuerdo lejano, ni como comentario en lo que escribió sobre lo que un ejército debe ser, ni cuando habla de la disciplina necesaria para vencer en una guerra, sale el asunto a relucir.

Pero el hecho de haber eludido tal servicio también puede tener significación; porque si la militancia endurecía el temperamento, en la casa de los Machado ninguno fue duro de carácter y precisamente Antonio fue blando y dúctil y caprichoso. Un ilustre psiquiatra de Madrid, el doctor Enrique Escardó, comentando cuanto había oído decir en las sesiones de Torrelodones y de Madrid con referencia a las relaciones entre los hermanos y entre éstos y su madre y la vida sentimental y sexual de don Antonio y el mimo con que a éste le trataba su familia toda, sacó la conclusión (ingenua pero no del todo despistada) de que éste había sido un «niño mimado» digno de un profundo estudio psiquiátrico y psicoanalítico. Estudio que nadie ha realizado. He revisado toda la bibliografía que recogen Oreste Macrí, José Luis Cano y Aurora de Albornoz y no hay un solo dato al respecto. Ruego no se considere esta actitud mía, preconizadora de una investigación antropobiográfica y mental, como una blasfemia contra nuestro poético dios. ¡Menudo material ofrecen los amores con Leonor, con Guiomar, con la baezana, con su amiga de la calle Hileras; sus múltiples evasiones en los apócrifos con inesperadas conclusiones; el mimo familiar y las tragedias de la guerra y su horripilante final! Ese mismo detalle de acompañarle siempre su hermano José, como le ocurría a Solana (que era su opuesto temperamental) ofrece datos para el estudio. Creo que a don Antonio le acompañaban por mimo y a Solana por miedo.

Con esta modesta disertación quiero autocompensarme un poco del olvido en que cayeron mis reuniones de 1968, sólo recordadas atentamente por Paul Aubert en el reciente cincuentenario de la muerte de don Antonio, que muy profundamente agradezco. Ni en la insuperable obra conjunta de Macrí, ni en el texto biográfico que la Fundación Machado incluye en el Catálogo de la Exposición Itinerante, aparecen mencionadas aquellas reu-

[4] *El gran poeta y estudioso machadista don Leopoldo de Luis me ha sugerido la posibilidad de que hayan evitado el Servicio Militar, como entonces podía hacerse, aportando una cantidad en dinero. Pero creo que la familia Machado no abundaba en medios económicos.*

niones en las listas de los homenajes rendidos a nuestro apóstol; y aparte de los méritos relacionables con el machadianismo, aquellas reuniones tuvieron el de que, por primera vez, se pudiera conocer el espíritu auténticamente democrático y antifranquista de determinadas personalidades que se explayaron con desahogo. Cierto que en aquellos cónclaves faltaron muchas personas cuyas opiniones eran y siguen siendo valiosísimas; pero no se olvide que fueron unos actos privados en los que convoqué solamente a quienes personalmente conocía y trataba.

En cierta medida atribuyo ese olvido a mi descuido en no haber incluido un prólogo explicitante de tales sesiones en un trabajo publicado en *Papeles...*; al carácter agobiante de mis actividades profesionales en aquellos años; y, por qué no decirlo, a mi incapacidad para hacer una exhaustiva distribución del tiempo como en sus días hacía Marañón y en la actualidad hace Laín. Me conformé con la aparición de las informaciones periodísticas mencionadas y con que, cuando la Biblioteca Nacional de Madrid celebró la exposición «Los hermanos Machado» en 1975 (centenario del nacimiento de don Antonio) que tampoco sé por qué motivo nadie la suele citar, en su catálogo figuran los documentos que Azorín me dio. Conservo la carta de agradecimiento del que era director de aquella institución.

Pero hay más. En agosto de 1984 fui sometido a una intervención quirúrgica por una enfermedad progresivamente invalidante quedando paralizado de pies y manos, a lo que se sumaron disgustos familiares casi inconcebibles que todavía perduran. Y todo esto coincidió con la creación de la Fundación Antonio Machado (marzo 1984), por lo que me vi impedido para contactar con ésta desde el primer momento. Por todas esas razones disculpo a los desconocedores y olvidadizos.

Muy sinceramente expreso mi gratitud a Oreste Macrí por mencionar mi trabajo de *Papeles...*, y a otros que también lo han hecho. Pero en la historia de una vida modesta como la mía, han echado raíces más hondas y tenido significaciones más calurosas las vivencias de aquellas sesiones, que la publicación de un aislado trabajo de historiografía machadiana, muy inferior, en todos los aspectos, a los de tantos eruditos en Machado. La Fundación Antonio Machado ha tenido la gentileza de aceptar mis recuerdos de aquellas reuniones y la hidalguía de acogerme en su seno, por lo que mi agradecimiento no tiene límites. Como tampoco los tiene la cita de Aubert que mis oídos oyeron cuando menos lo esperaba.

Francisco Vega Díaz



Cincuenta años del exilio español: la filosofía*

El 13 de junio de 1939, arribó a Veracruz después de una larga travesía el buque *Sinaia*, trayendo a cientos de republicanos españoles que venían a México por invitación del gobierno que encabezaba el general Lázaro Cárdenas. Meses antes, en abril del mismo año, las fuerzas franquistas habían dejado escuchar en España «sus gritos bárbaros de victoria» —como diría recientemente María Zambrano— provocando un éxodo dantesco que ascendió a medio millón de personas. Los exiliados habían sido mantenidos en campos de concentración en la frontera francesa y en medio del dolor por la derrota, por los muertos, por el desarraigo, buscaban una luz que les permitiera avizorar su destino. Esa luz llegó con el apoyo de México.

La solidaridad del gobierno y pueblo mexicanos había empezado años antes con la participación decidida de muchos mexicanos en la defensa de la República y con la acción diplomática; prosiguió en junio de 1937, cuando fueron recibidos 480 huérfanos damnificados por la guerra y al mes siguiente, cuando el Presidente Cárdenas invita, a iniciativa de Daniel Cosío Villegas, Alfonso Reyes y otros intelectuales, a un grupo de escritores españoles para formar, junto a los mexicanos, la «Casa de España». Entre los que aceptaron figuraban José Gaos, León Felipe, José Navarro Villa, Joaquín Xirau, Juan Roura Parella, María Zambrano y otros. Fue, empero, en junio del 39 cuando se iniciará una de la emigraciones más importantes de este siglo.

A México llegaron miles de exiliados que poseían una diversa preparación en casi todos los campos del saber[1] pero entre ellos se encontraban, sin duda, muchos de los más altos representantes de la cultura española y lo más granado de la filosofía en aquel tiempo. La lista estuvo integrada por José Gaos (1900-1969); Juan David García Bacca (1901); José Manuel Gallegos Rocafull (1899-1963); Eugenio Imaz (1900-1950); Juan Roura Parella (1897); Eduardo Nicol (1907); Adolfo Sánchez Vázquez (1915); Jaime Serra Hunter (1878-1943); Joaquín Xirau (1895-1946); Ramón Xirau (1924); María Zambrano (1907); Wenceslao Roces (1897); Luis Recaséns Siches (1903-1977); Agustín Mateos (1908); Martín Navarro Flores (1901-1950); Luis Abad Carretero (1895) y Joaquín Alvarez Pastor (1885-1950).

[1] *Una idea de lo que fue el exilio español la encontramos en varios autores,* El exilio español en México 1939-1982. *FCE. México, 1982. También* Transterrados y ciudadanos *de Patricia W. Fagen FCE. México, 1975. En el caso de la filosofía, José Luis Abellán* Panorama de la filosofía española actual *Espasa Calpe, Madrid, 1978.*

Los filósofos españoles, al igual que los demás miembros del exilio, llegan a México en un momento peculiar de la historia. Se trataba del período cardenista, un año después de la expropiación petrolera, es decir, en medio de una de las grandes batallas de México por su soberanía e independencia y un año antes del término del sexenio. Momento brillante en el orden de la política pero también en el ámbito de la cultura, integrada por el muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros; la música de Silvestre Revueltas y Carlos Chávez; el estridentismo como corriente estética; la poesía de «los contemporáneos» y el debate sobre el arte comprometido. En aquel momento, la generación del 15 integrada por Vicente Lombardo Toledano, Antonio Castro Leal y Manuel Gómez Morín, entre otros, daba sus mejores frutos; y de igual forma, se encontraban en activo figuras señeras como Alfonso Reyes y Narciso Bassols (quien también desempeñó un papel importante en el proceso del exilio español). En el campo de la filosofía sobresalían figuras como Antonio Caso, José Vasconcelos, Samuel Ramos, Eduardo García Maynes y Franciso Larroyo, entre otros.

Los filósofos exiliados que se habían formado en el historicismo, la fenomenología, la filosofía de los valores, el existencialismo alemán y el perspectivismo gnoseológico, bajo el magisterio de José Ortega y Gasset, Manuel García Morente y Xavier Zubiri, encontraron en México un campo propicio para continuar desarrollando sus reflexiones filosóficas[2]. ¿En qué radicó la aportación de los pensadores españoles a la filosofía mexicana, latinoamericana y universal? Intentaré responder en forma muy sintética tocando los siguientes puntos: a) creación de instituciones y medios culturales; b) labor de traducción; c) labor en la docencia e investigación y d) desarrollo de una obra filosófica propia.

a) Los filósofos españoles contribuyeron a la formación, entre otros, de centros de investigación como la ya mencionada «Casa de España» que luego se transformó en «El Colegio de México» y otras instituciones de enseñanza media y superior como el «Instituto Luis Vives» y el «Colegio Madrid». De igual forma, fundaron revistas como *España peregrina* y *Romance* y contribuyeron al impulso de revistas como *Cuadernos Americanos; Filosofía y Letras; El Hijo Pródigo* y la *Revista mexicana de cultura.* Podríamos decir que tanto en *Cuadernos Americanos* como en *Filosofía y Letras* encontramos un vivo testimonio de las aportaciones filosóficas de los españoles.

b) Los pensadores españoles crearon mediante la traducción de innumerables libros, toda una biblioteca filosófica. Don Wenceslao Roces prosiguió la ardua tarea de traducir a clásicos como Marx, Engels, obras completas de Hegel (en particular la *Fenomenología del Espíritu* en colaboración con Ricardo Guerra), Cassirer, Lukács, Bloch, Jaeger, Huizinga, Leopold von Ranke, Collingwood, etcétera.

A Eugenio Imaz se debe la traducción de Dewey, Cassirer, Kant y en especial la obra de Wilhelm Dilthey. José Gaos tradujo 60 obras de autores como Brentano, Scheler, Husserl, Fichte, Kant, Heráclito, Aristóteles, Platón, Hegel (en particular sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal),* Martín Heidegger (traducción e introducción de *El ser y el tiempo)* y con Manuel García Morente, las *Investigaciones lógicas* de Edmund Husserl[3]. Juan David García Bacca ha traducido a los presocráticos, obras de Platón, la *Poética* de Aristóteles y muchas otras. Recordemos especialmente *La diferencia entre la filosofía de la naturaleza según Demócrito y según Epicuro* de K. Marx. Joaquín Xirau tradu-

[2] *De esta circunstancia viene el concepto de «transterrados» acuñado por José Gaos para definir su situación en México. Sobre esta forma de entender el exilio han discrepado por un lado, Eduardo Nicol para quien habría una misma comunidad espiritual entre España y Amércia Latina y Adolfo Sánchez Vázquez para quien el exilio constituyó un profundo desarraigo, es decir, destierro. En mi opinión, la forma en que se concibe el exilio por cada uno de los filósofos españoles ha dependido de su posición cultural, ideológica, política y psicológica frente a ese complejo y doloroso proceso.*

[3] *En* Bibliografía filosófica mexicana, 1969. *I.I.B. e I.I.F.—UNAM Año II, nº. 2. 1971, se encuentra la bibliografía de José Gaos y en la misma publicación de 1972. Año V, nº. 5. 1975, se encuentra la de Joaquín Xirau. Véanse también los números especiales de* Anthropos *dedicados a Adolfo Sánchez Vázquez y Juan David García Bacca.*



jo obras de Lecheleir, Robin, Russell, Descartes, Meyerson, Whitehead, Jaeger, etcétera. Eduardo Nicol ha traducido el *Demóstenes* de Jaeger y Adolfo Sánchez Vázquez obras como *Historia de la filosofía* (del ruso) y ha introducido en español al checo Karel Kosik.

c) La aportación de los filósofos españoles a la enseñanza y la investigación ha sido también destacable. Muchos de ellos formaron en sus cursos y seminarios a toda una generación entre los que se encuentran autores reconocidos como Pablo González Casanova, Leopoldo Zea, Luis Villoro, Fernando Salmerón, Francisco López Cámara, Augusto Salazar Bondy y los propios Adolfo Sánchez Vázquez y Ramón Xirau.

José Gaos, en especial, no sólo dedicó muchas de sus preocupaciones a la enseñanza de los textos clásicos (la *Ciencia de la lógica* de Hegel; los filósofos griegos y *El Ser y el tiempo* de Heidegger) sino que también dictó cursos sobre cómo deberían ser traducidos y analizados. Gaos, asimismo, al llegar a México, emprendió el trabajo de investigar sobre los principales autores de Latinoamérica para tender puentes y encontrar los vasos comunicantes de las ideas. Ejemplo de ello fueron sus análisis de Samuel Ramos, Antonio Caso, José Vasconcelos; su polémica con el neokantiano Francisco Larroyo[4]; sus trabajos sobre el pensamiento hispanoamericano; su antología del pensamiento en lengua española y sus reflexiones sobre la filosofía mexicana. Sobre esta última cuestión, Gaos consideraba en una reflexión personal publicada póstumamente en el tomo XVII de sus obras completas que su aportación a la filosofía mexicana había sido: «a) revalorar *El perfil del hombre* de Samuel Ramos, cuando nadie lo había hecho». «b) mover directamente a Leopoldo Zea a entrar por el camino que ha seguido e indirectamente al *Hiperión* a hacer lo que hizo». «c) aportar a la historia de las ideas en México y a la filosofía de lo mexicano la parte que me corresponde en la dirección de las tesis salidas de mi seminario». «d) aportar a las mismas, historia y filosofía, la parte considerable que les corresponde en el conjunto de mis cursos y publicaciones». Gaos hizo, desde luego, mucho más que esto pero detengámonos un poco en la conferencia titulada «Lo mexicano en filosofía» de 1951, para precisar cuál era la perspectiva desde la que abordó el tema de la función de la filosofía en aquellos momentos y que sirvió de inspiración al grupo de jóvenes que integraban el *Hiperión* (Leopoldo Zea, su principal discípulo mexicano; Luis Villoro; Joaquín Sánchez Mac Gregor; Emilio Uranga; Salvador Reyes Nevares; Fausto Vega; Ricardo Guerra y Jorge Portilla) a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta.

Gaos parte de la tesis hegeliana de que ha existido una interrelación entre pueblo, cultura y filosofía. Ejemplo de ello fueron el panteísmo hindú, el eticismo chino, el eidetismo griego, el racionalismo francés, el empirismo inglés y la especulación alemana. De ahí extrae la conclusión de que «quizá la única manera de que una filosofía sea universal estribe en que sea lo más nacional posible»[5]. A continuación examina, por un lado, las condiciones en que los pueblos mencionados han desarrollado una filosofía original, y por otro, la imposibilidad de considerar la filosofía como ciencia. Esto le lleva a concluir que sólo hay dos grandes modos de hacer filosofía (lo que para mí sería hoy discutible): la historicista y personalista (que era la opción de Gaos) y la existencialista. En estas condiciones Gaos se pregunta, ¿cómo es posible la filosofía mexicana? Su respuesta es la siguiente: 1. Se dice que en México no hay filosofía original y sin embargo, la importa-

[4] *En esta dirección podemos citar las siguientes obras de José Gaos:* Dos ideas de la filosofía (pro y contra de la filosofía de la filosofía), *en colab. con Fco. Larroyo. La Casa de España, México 1940;* El pensamiento hispanoamericano. *El Col. de México, México, 1944.* Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea. *Selec. e int. Ed. Séneca, México, 1945;* Pensamiento de lengua española. *Ed. Stylo, México, 1945.* En torno a la filosofía mexicana. *2 vols. Porrúa y Obregón, México, 1952.* Filosofía mexicana de nuestros días, *Imprenta Universitaria. México, 1954.*

Las citas están extraídas del tomo XVII de las obras completas Confesiones Profesionales. Aforística. *Ed. UNAM, México, 1982. Int. de Vera Yamuni. Una evaluación de la obra de Gaos la encontramos en* Cuadernos Americanos. *Año XXVIII-Vol. CLXVI-1969.*

[5] *«Lo mexicano en filosofía» en J. Gaos,* Filosofía mexicana de nuestros días. *Ed.* cit., *p. 329.*



ción de corrientes no ha sido pasiva sino electiva. 2. En la adaptación hay cierto grado de consistencia y originalidad como se puede advertir en las obras de Caso y Vasconcelos. 3. Pero ocurre que los mexicanos no valoran sus propias aportaciones debido a la dependencia cultural que ha existido. 4. Finalmente, Gaos dice que el movimiento filosófico de aquel momento tendía a hacer una filosofía de la cultura. «El concretar circunstancialmente la filosofía de la cultura es, sin duda, un genial acierto teórico»[6].

Lo importante de todo esto es que Gaos se involucra activamente en el debate filosófico de aquella época y señala un rumbo que después se concretará en una recuperación de la historia de las ideas que en mi opinión es importante para establecer la interrelación entre reflexión filosófica y necesidades culturales de una sociedad. Hoy puede ser discutible el enfoque historicista (a condición de que nos pongamos de acuerdo sobre el sentido que damos a este término) y también la vía nacionalista que siguió la filosofía durante los cincuenta; pero, desde mi punto de vista, permanecen como válidas las preocupaciones en torno a la dependencia cultural; la interrelación entre filosofía y sociedad; la recuperación histórica de la filosofía anterior para plantear preocupaciones de hoy y aún el tema de la identidad nacional, a condición de avanzar una tesis que incorpore la compleja situación del mundo actual.

d) Por último, intentaré hacer un bosquejo de las concepciones originales de los filósofos del exilio en México.

José Gaos, después de pasar por Balmes, el neokantismo, Husserl, Ortega y Gasset, Heidegger y Dilthey, desemboca en una «filosofía de la filosofía» que es un intento de dar cuenta de esta disciplina por dos vías: mediante el examen de sus objetos, métodos y verdad; y por otro lado, a través de la aceptación del hecho de que cada filósofo tiene, en última instancia, una concepción personal. Para Gaos, la «filosofía de la filosofía» implica nueve rasgos: se trata de una verdad personal; una confesión personal que busca dar razón de las cosas; que comprende que la realidad es múltiple y compleja; que implica un método fenomenológico; que parte de la pluralidad de filosofías y verdades; las verdades pueden ser abstractas y concretas; nos lleva a los motivos personales y modalidades del lenguaje y la expresión y, finalmente, la filosofía es descripción, comprensión, sistematización de aspectos que surgen en cada momento histórico. Luis Villoro, autor de un importante prólogo a *De la filosofía*[7] concluye que «Gaos concibe las antinomias de Kant como propias de la razón en su uso fenomenológico pero como no se pueden resolver se busca en los motivos de la voluntad, la subjetividad del filósofo»[8].

Juan David García Bacca, quien tras unos años de estancia en nuestro país proseguiría su magisterio en Venezuela, desarrolló una filosofía que llamará «equilibrio entitativo» por la cual busca pensar lo que llama la «transfinitud del hombre»[9]. Eduardo Nicol, filósofo que ha formado generaciones enteras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en donde es «maestro emérito» y autor de una muy vasta obra, al igual que los dos filósofos mencionados anteriormente, considera que la filosofía es una ciencia primera. La filosofía tiene como objetivo la reflexión sobre temas eternos como el *ser*, el *logos*, el *hombre*, la *historia*, la *naturaleza*. A partir de la historicidad del ser busca interrelacionar razón y vida[10]. María Zambrano, discípula de Ortega, Zubiri y García Morente; galardonada recientemente con los premios Príncipe de Asturias y Cervantes, refle-

[6] Ibid. *p. 351.*

[7] *L. Villoro, Prólogo a J. Gaos,* De la filosofía, *T. XIII. Ed. UNAM, México, 1982.*

[8] *Ídem. p. 26.*

[9] *Para una evaluación de la obra de García Bacca, véase los números 9, 29-30 y 31-32 de la revista* Anthropos.

[10] *Para una evaluación de la obra de E. Nicol, véase Juliana González,* La metafísica dialéctica de E. Nicol. *Ed. UNAM. En fecha reciente (11 de enero de 1989) el Ateneo Español de México, le rindió un homenaje. Las intervenciones de J. González, Adolfo Sánchez Vázquez y E. Nicol fueron publicadas por* La Gaceta *del FCE. Nº. 219. Marzo de 1989.*



xiona sobre las relaciones entre filosofía y poesía. Una de sus principales aportaciones es la distinción entre ideas y creencias, así como una profundización de un tema caro a Ernst Bloch, en otra tradición filosófica: la esperanza.

El pensamiento cristiano estuvo representado en el exilio por José Manuel Gallegos Rocafull, Joaquín y Ramón Xirau. Gallegos Rocafull, canónigo en la catedral de Granada, periodista, profesor y predicador contó en su haber una obra de veinte títulos que no ha sido valorada hasta hoy. Su trabajo se orienta sobre temáticas como la filosofía jurídica y social; la filosofía de la historia y la historia de la filosofía. En este último aspecto destacan sus trabajos en torno al pensamiento mexicano en los siglos XVI y XVII[11].

La obra de Joaquín Xirau se desarrolla en torno a la historia de la filosofía *(Leibniz, Rousseau, Descartes)*; la educación *(Manuel B. Cossío y la educación en España)* y su propia concepción personal *(Lo fugaz y lo eterno, Amor y mundo* y *Vida y obra de Ramón Llull)*[12]. El intento de Xirau se define así: «Educar es, en esencia, amar. Sólo es posible llevar las personas a la plenitud de su ser y de su valor si nos colocamos ante ellas y las consideramos con intelecto de amor» *(Amor y mundo)*. La obra de Ramón Xirau (quien llegó a México cuando tenía quince años) se ha desenvuelto en los terrenos de la literatura (poeta y crítico literario) y la filosofía. Como ocurre en el caso de los anteriores es imposible hacer justicia a su amplia obra en unas cuantas líneas. Hasta la fecha lleva publicados más de treinta libros entre los cuales destacaría: su *Introducción a la historia de la filosofía* (1964) en cuyo prólogo se exponen algunas de las ideas principales que Xirau ampliará más tarde en otros libros: la pregunta metafísica por el sentido de la vida (que le lleva a inquirir más tarde por lo sagrado); la crisis de las civilizaciones *(El desarrollo y las crisis en la filosofía occidental* de 1975); la idea de que la filosofía es una búsqueda de la verdad y la verdad absoluta es siempre religiosa); sus trabajos sobre Teilhard de Chardin, Wittgenstein, Simone Weil y Martín Heidegger. El pensamiento de Xirau está sustentado en un humanismo que busca la conciliación entre *Eros, Mythos* y *Logos*[13].

Eugenio Imaz murió infortunadamente pronto (a los cincuenta años de edad), sin embargo, nos dejó los resultados de tres investigaciones: la primera fue sobre la filosofía de la historia de Kant, tema muy interesante porque nos permite establecer en qué medida el autor de la *Crítica de la razón pura* se proponía hacer una antropología y en qué medida encontraba una regularidad posible para el mundo moral. La segunda investigación está centrada en el tema de las utopías del Renacimiento, (Campanella, Bacon) y su interés para la actualidad (dominada por las utopías negativas); y finalmente su amplia obra sobre el pensamiento de Dilthey. Tanto su traducción de la obra de Dilthey como la introducción a su pensamiento constituye una señalada aportación de la filosofía en la lengua española. Imaz hace en sus trabajos sobre el pensador alemán no sólo una exposición sobre sus principales proposiciones sino una verdadera evaluación del historicismo y sus consecuencias en el primer lustro de los cuarenta. Muchos de los autores abordados (Collingwood, Weber, Dewey, Croce, Heidegger, Bergson) siguen sonando hoy familiares[14].

La obra de Adolfo Sánchez Vázquez[15] ha constituido una reflexión en torno al pensamiento de Marx; la estética; la filosofía política y la filosofía de la historia. En el caso del marxismo, Sánchez Vázquez ha sostenido una posición abierta, crítica y autocrítica.

[11] *Sobre este última tema, puede leerse un resumen del propio autor en Varios,* Estudios de historia de la filosofía en México. *Ed. UNAM, México, 1973. Recientemente, el profesor Antonio Ibargüengoitia, hizo una exposición global de la obra de Gallegos en el coloquio «Cincuenta años del exilio español: la filosofía» celebrado en la Universidad Autónoma de Tlaxcala los día 25 y 26 de agosto de 1989. En este coloquio se presentaron importantes intervenciones que serán publicadas próximamente por la misma universidad.*

[12] *La obra* Descartes-Leibniz-Rousseau, *fue publicada por la UNAM.*

[13] *Sobre la obra de Ramón Xirau se editó* Presencia de Ramón Xirau, *Coordinación de difusión cultural de la UNAM, México, 1986.*

[14] *Eugenio Imaz tradujo y prologó: Inmanuel Kant,* Filosofía de la historia. *El Colegio de México, 1944 y* Utopías del Renacimiento Moro-Campanella-Bacon. *FCE, México, 1941. Publicó* El pensamiento del Dilthey. Evolución y sistema. *El Colegio de México, 1946.*

[15] *La obra de Adolfo Sánchez Vázquez ha sido valorada en Juliana González, Carlos Pereyra y Gabriel Vargas Lozano (eds.)* Praxis y filosofía. *Ed. Grijalbo, México, 1985. Sánchez Vázquez ha valorado lo que fue el exilio español en su texto «Vicisitudes de la filosofía contemporánea en México» publicado en* Cuadernos Americanos. *Nueva época, nº. 4, julio-agosto de 1987.*

Su proposición central es que la filosofía en sentido marxista no sólo es una reflexión sobre la praxis sino también una nueva práctica de la filosofía. En el ámbito de la estética, el autor ha sostenido una teoría abierta para explicar las relaciones del hombre con la realidad y la naturaleza del trabajo artístico en particular. Para ello ha partido de un estudio sobre las ideas estéticas de Marx en los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844; ha proseguido con un análisis sobre las diversas concepciones de la estética en el campo del marxismo y ahora trabaja en su propia postura ya prefigurada en *Ensayos sobre el arte y el marxismo* (1984). Sánchez Vázquez también ha trabajado sobre la utopía y sobre la concepción del socialismo. Este año recibió la condecoración de «Alfonso X el Sabio» otorgada por el Rey de España.

Los filósofos españoles exiliados en México desarrollaron, como se ha visto, un conjunto amplio y rico de proposiciones filosóficas originales. La mayoría de ellas estaban orientadas, de un modo o de otro, por el historicismo hegeliano, orteguiano y diltheyiano. Sin embargo, como es natural en la filosofía, discrepaban sobre la forma en que ésta debería ser entendida: como confesión personal, como ciencia primera, como búsqueda de la verdad absoluta o como autognosis del hombre. Los únicos que indagaron en la vía del marxismo fueron Sánchez Vázquez en el sentido antes anotado; García Bacca en su libro *El humanismo teórico, práctico y positivo de Marx* y algunos comentarios de José Gaos. Las concepciones neopositivista y analítica no fueron tampoco de sus preferencias. Tal vez fue esto lo que hizo que algunos de sus discípulos alentaran, a finales de los sesenta, aquellas vertientes filosóficas.

Es por todo esto (creación de instituciones; fundación y fortalecimiento de revistas; docencia magistral; traducción e introducción de los clásicos; búsqueda conjunta de caminos originales para la filosofía con sus colegas mexicanos y elaboración de proposiciones filosóficas nuevas), que ha quedado inscrita, en forma imborrable en la historia de la cultura latinoamericana y universal, la valiosa y desinteresada aportación de los pensadores españoles, simiente del actual desarrollo de la filosofía en estas latitudes.

Gabriel Vargas Lozano



La conquista de América en la novela histórica del romanticismo español: el caso de *Xicotencal, príncipe americano*

En 1826, en Filadelfia, la imprenta de Guillermo Stavely publicó una novela titulada *Jicotencal.* Su extensión superaba las cuatrocientas páginas, distribuidas en dos tomos de 8a, y éstos son datos objetivos que todavía hoy pueden ofrecerse para la identificación del texto. Su autor prefirió quedar en el anonimato, y el contenido de la obra y el momento en que vio la luz no son tan inequívocos como para facilitar la revelación de ese enigma. Por otra parte, los pocos comentarios que el relato ha suscitado suelen coincidir en que su calidad literaria es escasa. Eso no disminuye su interés, que para los críticos hispanoamericanos inicialmente se centró sobre todo en la fecha de su publicación: parecía anterior a la de cualquier novela histórica española, e incluso a la de la irrupción del romanticismo en todo el ámbito hispánico, con lo que América se habría anticipado por primera vez a la antigua metrópoli en la recepción y manifestación de novedades literarias. Esa condición iniciadora se vio desmentida cuando se comprobó que *Ramiro, conde de Lucena,* la novela de Rafael de Húmara y Salamanca que durante mucho tiempo se había fechado en 1828, fue en realidad impresa en 1823, pero en torno a *Jicotencal* se plantean aún otros problemas que deben ser aclarados de una vez por todas. Quizás el fundamental radica en sus relaciones con una novela que Salvador García Bahamonde publicó en Valencia en 1831: *Xicotencal, príncipe americano.* Confundida con la editada en Filadelfia, esta obra ha sido casi siempre ignorada por la crítica, circunstancia especialmente



grave si se tiene en cuenta que fue el punto de partida de un modo de entender a los habitantes de América que tuvo fortuna entre los narradores españoles posteriores a estos años iniciales del romanticismo.

Distintas circunstancias han favorecido la identificación de esos relatos. En primer lugar, la condición anónima de *Jicotencal* ha permitido a los investigadores fantasear en torno a la identidad americana o española de su autor. Después, la dificultad para acceder al texto valenciano ha impedido cotejarlos y comprobar las muchas diferencias que existen entre ellos, esfuerzo en apariencia innecesario desde que Reginald Brown aseguró que la novela de García Bahamonde y la publicada en Filadelfia eran una única obra, precisando por añadidura que de esta edición valenciona de 1831 «no se conoce ejemplar»[1]. Esa opinión, aunque tempranamente desmentida[2], aparece reiterada con frecuencia por la crítica española[3], y eso ha significado el eclipse total de *Xicotencal, príncipe americano*, que además pertenece a un período de la literatura española escasamente apreciado. Lo cierto, sin embargo, es que esa novela se publicó —lo demuestra el ejemplar conservado en la Biblioteca Pública de Valencia, que hemos podido consultar—, y que algún comentario merece, al menos para esclarecer sus relaciones con la aparecida en 1826.

Sabiendo ya que se trata de dos obras distintas y que sus autores también lo son, podemos comenzar preguntándonos si García Bahamonde escribió su narración teniendo presente el relato anónimo de 1826 o si lo desconocía, y continuar inquiriéndose acerca de la influencia que una y otra novela han tenido en las obras históricas de argumento americano que se escribirían en los años siguientes. Por lo que respecta a *Jicotencal*, D. W.

[1] *Véase Reginald Brown,* La novela española: 1700-1850, *Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1953, pág. 91.*

[2] *José Fernández Montesinos, al reseñar el libro de Brown en la* Nueva Revista de Filología Hispánica *(X, 1956, págs. 225-233), ya puso de manifiesto la confusión: «Añadiré aparte, por tratarse de un asunto (...) de cierta importancia para la historia de la novela americana, algunas precisiones sobre* Jicotencal *(...) y* Xicotencal *(...) Ya no cabe duda de que se trata de obras enteramente independientes la una de la otra... Queda en pie el problema de la autoría de la novela impresa en Filadelfia; la única deducción, negativa, que hasta ahora ha podido hacerse es que no pudo ser autor de* Jicotencal *ningún escritor mexicano (...) La materia es espinosa.»*

[3] *Benito Varela Jácome, en* Estructuras novelísticas del siglo XIX *(Barcelona, Clásicos Aubí, 1974, pág. 32), anota: «*Xicotencal, *de Salvador García Bahamonde, publicada en Filadelfia en 1826». Felicidad Buendía, en* Antología de la novela histórica española. 1830-1844 *(Madrid, Aguilar, 1963, pág. 31), habla de García Bahamonde como de «uno de los españoles ausentes de la patria, que se incorporaron al impulso literario reinante y escriben fuera de su país». Parece hablar de él como si se tratase del anónimo autor que en 1826 escribía en Filadelfia. Pero es Juan Ignacio Ferreras quien más se ocupó del asunto entre los críticos españoles, pues se ha referido a* Xicotencal, príncipe americano *en su* Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX *(Madrid, Edicusa, 1973), en* El triunfo del liberalismo y de la novela histórica, 1830-1870 *(Madrid, Taurus, 1976) y en su* Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX *(Madrid, Cátedra, 1979). A pesar de haber consultado el artículo de Luis Leal que citaremos más adelante, en apariencia concluyente y clarificador, Ferreras elucubra sin fundamento que quizá la novela valenciana fuera la adaptación de la homónima de Filadelfia, o, para más equivocarse, que fue el conocido editor Mariano Cabrerizo quien inventó el seudónimo «García Bahamonde», para bajo él publicar otras novelas. La necesidad de un seudónimo se explica —dice Ferreras— «por ser la obra liberal en demasía», lo que puede decirse de* Jicotencal, *claro, pero no de* Xicotencal, príncipe americano *(veáse* El triunfo del liberalismo y de la novela histórica, *edición citada, págs. 113-114).*



Mcpheeters[4] asegura que en 1828 se celebró en la villa mexicana de Puebla un concurso literario cuyo eje fue esa novela de Filadelfia y que dio lugar a diversas composiciones dramáticas. McPheeters cita tres de ellas, que tienen en común la condición romántica del príncipe tlaxcalteca, su personaje principal, y coinciden en ofrecer los mismos caracteres creados en la narración. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva una de esas obras dramáticas, la escrita por José María Moreno Buenvecino, y su lectura permite corroborar la opinión de quienes piensan que *Jicotencal* nunca pudo ser escrita por un mexicano: el drama de Puebla carece de la doctrina política y de la conciencia anticolonialista que son fundamentales en la novela de 1826, y se limita a plantear el enfrentamiento entre un pueblo sometido y otro que sojuzga con abundancia de términos vengativos, como corresponde a un período determinado por las recientes luchas independentistas que habían vivido México y la casi totalidad de Hispanoamérica[5]. La «tragedia» de Moreno Buenvecino podría tildarse de antiespañola, y ese calificativo no puede aplicarse a ninguna de las novelas históricas sobre la conquista de América que se escribieron en España; tampoco, tal vez, a la publicada por Guillermo Stavely.

Por otra parte, es difícil saber la fecha en que *Jicotencal* llegó a la península, si llegó, y cómo fue leída. Del estudio de Antonio González Palencia sobre la censura gubernativa en el período 1800-1830 —se repasan todos los expendientes de obras censuradas, en los cuales se especifican las razones para su prohibición—, se deduce que hubo casos en los que se condenaba una supuesta mala interpretación de la historia patria, casos de ofensas al poder establecido, o de abuso del pensamiento y de la cita de Rousseau o de Voltaire[6]. En esas faltas incurría *Jicotencal*, que si entró en España debió de hacerlo en el equipaje de algún emigrante o de algún exiliado que retornase, pero nunca como un texto destinado a difundirse y venderse en las librerías. Parece evidente que hacia 1826 su autor había tenido que exiliar su liberalismo hasta Filadelfia —ya fuera desde la península, ya desde las colonias americanas— ante la imposibilidad de conciliar sus ideas con el régimen restaurado por Fernando VII desde 1824. Filadelfia es, en aquellas décadas finales del XVIII y primeras del XIX, un reductos hispano de activa vida intelectual y política, marcada por el sentimiento liberal e independentista. Esa circunstancia permite contrastar las personalidades de los dos autores: por entonces Salvador García Bahamonde publica al menos tres loas —de las que tengamos noticias, quizás haya más[7]— en Cartagena, en honor de Fernando VII. Por su contenido, por el lugar y el momento en que son escritas, no es descabellado imaginar que García Bahamonde acompañara a las tropas que vinieron con el rey y los Cien Mil Hijos de San Luis para deshacerse del gobierno liberal. Las demás creaciones suyas que conocemos[8] son todas históricas y de hazañas militares o

[4] *D. W. McPheeters estudia el eco que el personaje real de Xicotencal tuvo en la literatura de América y en la de España, en «Xicotencal, símbolo republicano y romántico», en* Nueva Revista de Filología Hispánica, *X, 1956, págs. 403-411.*

[5] *Véase, José María Moreno Buenvecino,* Xicotencal, tragedia en cinco actos, *Puebla, Imprenta del Patriota, 1828.*

[6] *Véase Antonio González Palencia,* Estudio histórico de la censura gubernativa en España, 1800-1833, *Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, tres vols., 1934-1941*

[7] *En la Biblioteca Nacional del Madrid se pueden consultar la* Alocución poética en celebridad del día de nuestro Augusto Soberano el señor don Fernando VII *(Cartagena, R. Puchol, 1824) y* El templo de la paz o el vaticinio. Drama heroico alusivo a la unión de los españoles *(Cartagena, R. Puchol, 1824). Además, el National Union Catalogue reseña una* Loa representada en el teatro de la M. N. y M. L. ciudad de Cartagena en celebridad del feliz cumpleaños de la reina NaSa, *también de 1824.*

[8] *Además de* Xicotencal, príncipe americano, *García Bahamonde dio a conocer*

bélicas, aunque de su prosa no pueda inferirse que fuera un experto en la milicia. Nuestra última noticia de su biografía confirma una evolución ideológica: desde 1830 o 1831 aparece asentado en Valencia, donde publican sus obras los más relevantes editores del momento, impulsores del renacimiento de la novela española del siglo XIX: José de Orga y Mariano Cabrerizo. Entre los años de Cartagena y los de Valencia, García Bahamonde ha derivado hacia postulados de un liberalismo moderado. *Xicotencal, príncipe americano* es buena prueba de ello, y tanto es así que el 6 de marzo de 1836, cuando ya hace más de tres años que están en el poder los liberales, el diario progresista *El Eco del Comercio* anuncia su intención de volver a publicar esa novela.

En cuanto a *Jicotencal,* la identidad de su autor ha sido el principal objeto de atención para los investigadores. Para no hacer demasiado prolijo el examen de la bibliografía, señalaremos que casi nadie piensa en un autor peninsular (Anderson Imbert es el único que no niega rotundamente esa posibilidad), que sus contemporáneos nunca pensaron que se tratase de un mexicano (aunque para Henríquez Ureña esto es incontestable), y que el estudio más documentado, el de Luis Leal, se inclina por el sacerdote cubano Félix Varela, que en torno a 1826 residía en Filadelfia[9]. La comparación de *Xicotencal, príncipe americano* y de *Jicotencal* no resuelve ese enigma, pero nos coloca en una situación privilegiada para observar el nacimiento de la interpretación de la conquista de América en el romanticismo: no son las primeras novelas históricas escritas en español, pero sí las dos primeras novelas del siglo XIX, española una y la otra americana, que toman como argumento hechos ocurridos en el siglo XVI y relacionados con el Nuevo Mundo. Sin adentrarnos en una investigación pormenorizada[10], es fácil comprobar que son hijas de su tiempo: un tiempo agitado en el que los cinco años que median entre la aparición de una y otra permiten cambios de régimen político, lo que repercute en la valoración de los protagonistas de la historia y en el modo de estimar el pasado reciente o remoto. Y no sólo la política se muestra inestable, pues también la literatura está viendo nacer nuevas concepciones y formas en esas primeras décadas del siglo XIX. *Jicotencal* y *Xicotencal, prín-*

Los solitarios o desgraciados efectos de la guerra civil. Novela histórica del siglo XVI *(Valencia, José de Orga, 1831),* Los árabes en España o Rodrigo, último rey de los godos. Novela histórica del siglo VIII *(Valencia, José de Orga, 1832) y* Julio y Carolina o la fuerza de la gratitud, *comedia traducida del portugués al castellano y arreglada al teatro español por D. S. G. Bahamonde (Valencia, Cabrerizo, 1831).*

[9] *Enrique Anderson Imbert* (Historia de la literatura hispanoamericana, *México, Fondo de Cultura Económica, 1986, vol. I, pág. 221) se muestra reacio a aceptar que sólo un hispanoamericano puede haber sido el autor de la novela, puesto que al absolutismo se enfrentaron tanto los liberales americanos como los peninsulares. Pedro Henríquez Ureña, deseoso de probar la primacía de América sobre España en la creación de la novela histórica, apuesta sin vacilar por un mexicano (véase* Las corrientes literarias en la América Hispana, *México, Fondo de Cultura Económica, 1949, pág. 128), lo mismo que Lloyd Read* (The Mexican historical novel, 1826-1910, *Nueva York, Instituto de las Españas en EE. UU., 1939, pág. 96). Por su parte, José Rojas Garcidueñas* («Jicotencal, *una novela hispanoamericana precursora del romanticismo español», en* Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, *24, México, 1956, págs. 53-76) sólo habla de «un liberal hispanoamericano», y es Luis Leal* («Jicotencal, *primera novela histórica en castellano», en* Revista Iberoamericana de Literatura, *XXV, núm. 44, 1960, págs. 9-31) quien se atreve a darle nombre y apellidos: los del sacerdote cubano independentista Félix Varela.*

[10] *La hemos hecho en nuestra Memoria de Licenciatura:* La novela histórica de tema americano en el romanticismo español. 1826-1852, *Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1987.*

cipe americano son prueba excelente de esos cambios: muestran posturas políticas distintas y pertenecen a distintos movimientos literarios.

Por lo que se refiere al primer aspecto —y como ocurre en todas las novelas del primer cuarto de siglo, en especial las históricas—, ambas plantean la lucha entre el liberalismo y el absolutismo. La doctrina política que se defiende en *Jicotencal* es el republicanismo basado en el respeto a la constitución, y el derecho de un pueblo a decidir su destino, es decir, a ser independiente y no colonizado. Estas son conclusiones a las que han llegado, tras hacer uso de la razón natural, todos los personajes positivos: Jicotencal el viejo y Jicotencal el joven comparten con el español Ordaz el rechazo hacia el absolutismo. Por el contrario, en *Xicotencal, príncipe americano* se canta el carisma individual de Hernán Cortés y se hace ver que un Senado —es decir: una asamblea con varias voces— puede ser fácilmente engañado por uno de sus miembros. En el relato de García Bahamonde la fortuna es adversa a Moctezuma cuando éste deja de ser un monarca absoluto y se rodea de validos. Como cada relato moldea los hechos al gusto de su autor, un mismo suceso real puede servir para probar un argumento o su contrario, y en eso radica la variedad de los relatos de tema americano a los que nos hemos acercado: los hechos de la conquista son respetados, pero son las anécdotas más pequeñas las que dan un sesgo u otro al significado total. La evolución del pensamiento y de los gustos literarios es también determinante: *Jicotencal* interpreta el pasado con el racionalismo derivado de la formación ilustrada de su autor, mientras que los protagonistas de *Xicotencal, príncipe americano* proyectan sobre la historia las pasiones que los dominan, gracias al influjo romántico. Así, las arengas de Cortés son en esta obra emotivas, mientras que en el texto de 1826 eran grandilocuentes y sonaban a huecas, ocultaban los verdaderos motivos de la lucha, que en aquel Cortés no eran otros que la ambición. El protagonista indio también se pronuncia en la novela de 1831 con sentimiento, aunque el objeto que lo inspira no sea el adecuado, ya que no está enamorado de una heroína, sino de una mujer perversa. Nada hay más romántico en este período que hacer del amor el motor fundamental de una obra, y esto sucede en el relato de Valencia, donde el héroe indígena es capaz de mentir y de traicionar a su pueblo por su amada. La conducta del caudillo tlaxcalteca aleja a las dos obras de modo definitivo, pues en la narración de Filadelfia —como también sucede en la tragedia de Buenvecino— Jicotencal lo sacrificará todo a su patria.

Frente a la contención de que hace gala la novela de 1826, la representación del paisaje, las descripciones en general, y principalmente las que se dedican a los atuendos de los indígenas, acreditan también la vinculación temprana de *Xicotencal, príncipe americano* con el romanticismo, con la tendencia europea a dar cuenta del universo americano exaltando lo exótico y exuberante. Esas descripciones hacen pensar en Chateaubriand, pero también, y sin ninguna duda posible, en una lectura reposada de las crónicas de Indias y de *La Araucana*, lo que proporciona al lector una impresión de verismo histórico que no se encuentra en otras obras románticas, en ocasiones adornadas de un exotismo gratuito. Estos pasajes y la celeridad con que transcurre la acción, frente a la aridez de muchas peroratas de *Jicotencal* y su falta de ritmo narrativo, dan a la novela de 1831 clara ventaja en el favor del lector actual.

La mente razonadora de la obra de Filadelfia, frente a la más conservadora y romántica que movió a García Bahamonde, se manifiesta también en el aspecto religioso. *Jicotencal* propone un deísmo ilustrado, una religión natural sin ritos ni mediadores, acorde con la imagen del buen salvaje que se defiende en la novela, pero que no casa bien con la suposición de que fuera un sacerdote su autor, el padre Félix Varela: el cristianismo que llevan los españoles a América está tan corrompido como los propios portadores de la doctrina, y en la obra sólo se convierten al nuevo credo doña Marina y Maxiscatzín, los personajes más malvados, junto con Cortés. Ninguna justificación asiste a los conquistadores, y las convicciones del autor quedan claras ya en la primera página de la novela: «La completa destrucción de un imperio inmenso (...) emprendida y llevada a cabo por un banda de soldados al sueldo y órdenes de un déspota, que tenía su trono a más de dos mil leguas de distancia, era una suerte reservada sólo para los mal afortunados habitantes de la América Occidental». Por el contrario, *Xicotencal, príncipe americano* demuestra que la conquista de América obedeció a una voluntad superior: «La divina Providencia —así comienza el relato— había fijado el plazo a los grandes acontecimientos del nuevo mundo en el siglo XV, y por efecto de sus impenetrables designios escogido a Hernán Cortés para que, llevando la fe de Jesucristo hasta las más remotas regiones, tremolase un día victoriosamente sobre las colosales torres de la opulenta México la sagrada insignia de Constantino y los morados pendones de Castilla».

Evidentemente, la obra de Filadelfia ha querido ser la denuncia de la hazaña española, y por extensión de todas las colonizaciones. Por boca de uno de los conquistadores el autor pone en solfa los ideales caballerescos que supuestamente fueron el acicate de los europeos en América, y a la vez deja en entredicho la bondad del cristianismo y la civilización del viejo continente. Por su parte, *Xicotencal, príncipe americano* tiene también una intención desmitificadora clara, aunque distinta: en este caso afecta al indígena, lo que se denuncia es la falsedad en que se asienta la leyenda del buen salvaje, al tiempo que se destruye la amenaza que pudieran significar los nuevos mitos americanos, como Xicotencal o Guatemoc, para los tradicionales mitos españoles, como don Pelayo o el Cid, u otros más recientes, como el conquistador de México[11]: «En vano pretenden autores extranjeros —escribe García Bahamonde en el prólogo— disminuir la gloria de Hernán Cortés, ya pintándole como un tirano que hacía la guerra a hombres desnudos e indefensos, ya tomando la causa de estos cuya ignorancia y sencillas costumbres les conducían a inclinar dócilmente el cuello al yugo de los españoles... Por otra parte, no pudiendo negar que era muy corto el número de soldados con que emprendió Cortés la conquista, sostienen la superioridad de sus armas, sus conocimientos y táctica contra los indios que combatían en masa, sin orden ni disciplina, que huían aterrados por el fuego de la artillería, y que se dejaban dar la muerte sin resistencia...»[12]

Es claro que el autor se refiere a la leyenda negra, que había pasado por distintos estados desde los tiempos del Descubrimiento y que desde fines del XVIII, principalmente a causa de la *Historia filosófica de las dos Indias* de Guillaume Raynal y de otras obras polémicas, intentaba mermar la calidad de los conquistadores españoles rebajando la altura de sus enemigos indios. Guillaume Raynal y —en menor medida— William Robertson habían recogido todos los los prejuicios acumulados sobre el habitante de América

[11] *A esta conclusión, que pudiera parecer un poco forzada, llegó ya en 1831 el crítico literario de la revista* Cartas españolas, *cuando dio noticia, la única que conocemos, de la existencia de esta obra en el mercado español: «El autor de esta novela ha sabido conservar la fidelidad histórica de los clásicos acontecimientos del Nuevo Mundo, y tejer en ellos un episodio amoroso del príncipe Xicotencal y la bella Xicomui; sin embargo ha cedido al coloso que tenía adelante, y a su pesar, y contra el objeto de la obra, toda la atención de la obra se la roba Hernán Cortés». Véase* Cartas españolas, *Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1831-1833, tomo IV, marzo 1832, pág. 342.*

[12] *Véase* Xicotencal, príncipe americano. Novela histórica del siglo XV, *Valencia, José de Orga, 1831.*



durante siglos, incluido lo que menos podía favorecerlo de las defensas hechas en las centurias anteriores por Las Casas, Pedro Mártir de Anglería o Guevara. El resultado fue el retrato de un indio torpe y débil, que por su ingenuidad se hallaba en un estado de confianza y de desprotección hacia todo lo que viniese del exterior. La grandeza de la conquista española quedaba ensombrecida al demostrarse la crueldad innecesaria de los peninsulares, enfrentados a indígenas incapaces de defenderse. Conocedor de esos ataques, que en su momento habían dado ocasión a la llamada «disputa del Nuevo Mundo», García Bahamonde se decide a dar una versión prohispánica de los hechos, mediante un género de novela, la histórica, que en su tiempo gozaba de la misma o mayor credibilidad que la propia ciencia histórica. La suya era una contestación nacionalista que además cubría la ausencia de una versión oficial, ya que España se había limitado a prohibir libros «peligrosos», como el de Raynal, y la historiografía española había sido incapaz de dar una respuesta a las acusaciones. El desmantelamiento del mito del buen salvaje podía conseguirse en la medida en que se diese vuelta uno por uno a todos los tópicos «literarios» que adornaban al indígena, enraizándolo en la realidad histórica que vivió. Frente a la bondad natural, la falta de ambición, el despego por los bienes materiales y la pureza de las costumbres, aspectos fácilmente reconocibles en los personajes de la narración de Filadelfia, existen en *Xicotencal, príncipe americano* tlaxcaltecas atacados por la lascivia o la soberbia, capaces de doblez y traición. Pero al tiempo se otorga al indio una grandeza muy diferente a la de los textos que lo habían «idealizado»: la refutación del indígena poco hábil, inútil con las armas y físicamente débil, se cumple sobre todo al dibujarse combates épicos donde los soldados americanos son guerreros fornidos, peritos y eficaces. Antes que los influjos de Chateaubriand o de Walter Scott —aunque también éstos existan—, la fuente de inspiración es sobre todo *La Araucana*, junto con las crónicas de Indias: versos de la epopeya chilena encabezan todos los capítulos de la novela, y la lectura de Ercilla puede explicar el tono épico de los combates, así como el nacionalismo mexicano —tan difícil de encajar en un autor absolutista y colonialista— que a veces se manifiesta en el relato. Atento a su modelo, García Bahamonde no ahorró elogios a la tropa americana, sin que eso signifique que dudase del derecho de España a la posesión de México.

Al estudiar la influencia de esta novelita de 1831 en la literatura posterior escrita en España, sorprende comprobar que sirvió de modelo a los escritores liberales, y no a los que participaban de la ideología conservadora de García Bahamonde. Sólo los liberales entendieron la necesidad de reconciliación con las colonias y de establecer relaciones de igualdad con las nuevas naciones emancipadas. En la propuesta de García Bahamonde el mundo americano no era inferior, no era infantil. Los conservadores prefirieron pensar que todavía en esos años del XIX España era soberana del mundo y que los americanos necesitaban de una tutela paternal, y por ello siguieron aceptando con entusiasmo las imágenes más depauperadas del buen salvaje: la bondad convertida en estupidez, la inocencia en incapacidad, la carencia de ambición en desidia y apatía. Todo ello desembocaba inevitablemente en el desprecio hacia lo americano, sentimiento que podemos descubrir en novelas como *Eleonor de Motezuma* (1852), de Manuel Ruiz y Pérez, o *La conjuración de México* (1850), de Patricio de la Escosura. Este modo de pensar cercenó la posi-

bilidad de reanudar los lazos entre España y América tras la independencia. Por el contrario, aquellos que rechazaron la idealización simplista del indígena, como Pablo Alonso de la Avecilla en *Pizarro y el siglo XVI* (1845), o los que aun teniéndola en cuenta dieron cabida también al aspecto aguerrido y nacionalista de la lucha, como Gertrudis Gómez de Avellaneda en *Guatimozín, último emperador de México* (1846), tendían un puente a la modernidad. Y el primer paso lo había dado Salvador García Bahamonde, cuando para defender a España de la leyenda negra entendió que el camino más fructífero era tratar al indio con respeto, e incluso con admiración. Esa fue la decisiva aportación de *Xicotencal, príncipe americano.*

Mercedes Baquero Arribas





Kiosko argentino

Curioso destino el del filósofo alemán Karl Christian Krause. Borrado, en su tiempo y su patria, por las poderosas sombras de los grandes pensadores románticos (incluido Hegel), logró escapar a la crueldad de tales vecindades por el predicamento que sus libros fueron obteniendo en Bélgica, España y América Latina.

Dos series de trabajos colectivos recientes permiten recuperar, una vez más, aunque relativizándola, la herencia krausista, en su proyección americana: *El krausismo y su influencia en América Latina* (coordinado por Dieter Koniecki por la Fundación Ebert y Teresa Rodríguez de Lecea por Fe y Secularidad, Madrid, 1989, 287 páginas) y *Orígenes de la democracia argentina. El trasfondo krausista,* compilado por Hugo Biagini (Legasa, Buenos Aires, 1989, 238 páginas).

Algunos intelectuales americanos conocían el krausismo francófono (Ahrens, Tiebergen) por las revistas eclécticas que leían Alberdi y otros desterrados antirrosistas, de modo que ya en los años 1840 se fue asociando a otras ideologías filosóficas que alimentaron un moderantismo naciente. Aquéllos eran un poco idealistas, un poco positivistas, luego ligeramente darwinianos y, algunos, un tanto socialistas. Saint-Simon, recaído y reformulado, llevaba a Krause y se llevaba bien con él.

De cualquier forma, las funciones del krausismo fueron distintas en España y en América, lo cual no impidió que los pensadores de la Institución Libre de Enseñanza fueran recibidos y estudiados en el subcontinente, sobre todo en materias de sociología y filosofía del derecho. En España, el krausismo fue un intento de laicizar el cristianismo, sustrayéndolo a la hegemonía de una Iglesia integrista y recalcitrante. En América, sirvió como ideología receptiva de la inmigración y como aglutinante de las burguesías y clases medias de nuevo cuño, que intentaban disputar el monopolio del poder a las oligarquías y caciquismos tradicionales. No es casual que la mayor fortuna del krausismo se diera en el Cono Sur (Argentina, Uruguay y Chile) dada la relevancia del aporte inmigratorio y los problemas de identidad y homogeneidad social que hubo planteado.

El krausismo era, en sí, bastante ecléctico como para sustituir una herencia filosófica inexistente y constituirse en filosofía de la integración social en comunidades de composición reciente y, por ello, inestable. Heredaba de la Ilustración el saber deísta (saber es, finalmente, saber del Ser Supremo) y del romanticismo, la concepción orgánica del espíritu. Propendía a una religiosidad universal, por encima de cleros e iglesias particulares,

y colocaba al Estado como receptor y protector de los inmigrantes, por medio de una política de bienestar, el fomento de la educación, atención a la oportunidad social del trabajo y la instrucción de las mujeres, estudio y defensa de la naturaleza, etcétera.

En la Argentina, concretamente, frente al difuso positivismo que dominó las primeras décadas del desarrollo (1860 en adelante), el surgimiento del movimiento radical enarboló la filosofía krausista como crítica moral a los excesos materialistas y fenicios de la oligarquía establecida. El krausismo entiende que el mundo es una construcción armónica, compuesta por todos los órdenes del ser y el conocer, y sometido a una idea natural del bien como supremo estado de la evolución humana hacia su culminación moral.

En este sentido, sirvió tanto al radicalismo argentino como al batllismo uruguayo y, en menor medida, al alessandrinismo chileno, en su cuestionamiento ético de una sociedad dominada por el espíritu de progreso material, competencia económica y lucro. La defensa de los valores morales intangibles como superiores a los crematísticos, el elogio de las pequeñas virtudes privadas y domésticas, el énfasis puesto en la educación escolar, figuran entre la panoplia de principios enarbolada por estos movimientos de clase media, pequeña burguesía y sectores universitarios de la entonces pujante América del Sur.

El eclecticismo antes apuntado hace que, como señalan las recientes investigaciones, deba hablarse de un krausopositivismo en el cual, sobre todo en materia pedagógica, se intentan conciliar las expectativas progresistas del darwinismo social y el evolucionismo con la orientación moral y finalista de la historia.

El libro de Hugo Biagini *Filosofía americana e identidad. El conflictivo caso argentino* (Eudeba, Buenos Aires, 1989, 342 páginas) se enlaza con los anteriormente reseñados en tanto incide, a través de artículos monográficos dedicados a autores diversos y puntuales, en el tema del reconocimiento identificatorio de la sociedad argentina, a partir de la primera promoción de intelectuales profesionales, la generación llamada de 1837.

Cabe, en materia tan profusa y, a veces, delirantemente abordada, señalar algunos rasgos que van perfilando la identidad histórica de los argentinos a partir de mediados del XIX: la escasa o nula incidencia de las raíces indígenas y la dominante situación y tarea organizativa de las ciudades sobre el conjunto social.

La meditación del tema va cambiando de tercio conforme pasan las épocas: entre los románticos, el desafío principal es desembarazarse de la tradición colonial, hispánica y retrógrada que simbolizan Fernando VII y la restauración absolutista, pero que se remonta a la España negra del siglo XVI. Luego, desde una perspectiva positivista, se trata de identificar al país como una sociedad europea, de raza blanca y dotada de las facultades de dominación y brío civilizador que se le atribuyen, frente a la herencia indolente del mestizo campesino, el gaucho.

En este momento, o sea a comienzos del siglo XX, cuando se impone en Europa el «mito argentino», del país próspero y con una población urbana refinada y europeizante, empiezan a florecer las opiniones de los «filósofos viajeros» acerca de la identidad argentina. Generalmente, al asombro que produce la rápida y espectacular producción de riqueza, se unen observaciones solapadas acerca de cuánto es real y cuánto es aparente en el país sureño. Ortega, Keyserling y otros avanzan sobre la meditación metafísica que, en los años treinta, desarrollarán Martínez Estrada y Mallea.



Nace un mito opuesto y complementario: el país a la expectativa, al acecho, engolfado en su «bahía de silencio», depositario de una promesa que aún no tiene fecha ni lugar, y que es motivo de adviento para Mallea y de catástrofe bárbara para Martínez Estrada. Los nacionalismos prosperan en esta encrucijada, la realización del destino nacional. Por fin, cabe preguntarse si el exceso de abstracción y de libertades literarias que caracterizan a los autores estudiados por Biagini no apuntan a una identidad fantasmática y desiderativa, algo que, por deseado e intocable, es materia de la divagación literaria más que de la precisión sociológica.

En todo caso, es útil recontar esta historia, porque de ella surgen pautas para pensar, históricamente, el imaginario argentino a partir de un sector socialmente muy recortado, como es el de sus intelectuales.

Con otros propósitos, supuestos y métodos, la *Historia social de la literatura argentina* que dirige David Viñas y que edita Contrapunto en Buenos Aires, aborda una materia similar. Fantasmas e historia se entrecruzan en la producción literaria argentina e intentan ser situados en su contexto social. La obra prevé cubrir catorce volúmenes, de los cuales aparece en 1989, el séptimo, hasta ahora el único publicado y que, con el subtítulo de *Yrigoyen entre Borges y Arlt,* cubre el período 1916-1930.

La obra crítica de Viñas es suficientemente extensa y perfilada como para que se la pueda situar en su contexto, según su misma propuesta. Es un investigador inexcusable para la evolución de la crítica argentina en la década del sesenta, junto a otros autores dedicados total o parcialmente al examen de la literatura nacional: Noé Jitrik, Juan José Sebreli, Óscar Masotta, Adolfo Prieto, Ramón Alcalde. De algún modo, los nucleados por las revistas *Contorno* y *Centro* en los años cincuenta.

Esta obra puede ser la consolidación orgánica de la tarea de Viñas, hasta ahora dispersa en monografías y estudios parciales, de los que resaltan, por más ambiciosos, los dedicados a Gregorio de Laferrère y la crisis de la ciudad liberal, y a Armando Discepolo y el teatro del grotesco inmigratorio. En general, Viñas ha trabajado sobre dos ejes: el impacto de la inmigración en la sociedad argentina de 1880-1930, con un juego de apertura-repliegue de los intelectuales ante el mundo exterior, y las relaciones entre el escritor y la clase dominante, la nunca bien precisada oligarquía. Viñas, a partir de Sartre, imagina al intelectual como codiciado por el poder, no portador de un poder específico, y como portavoz de ideologías de clase, y no como productor de ideología.

Esta metodología es útil y ha mostrado sus limitaciones, que han de someterse a revisión metodológica. Es útil porque permite historizar la producción de literatura, y es limitativa porque coloca a la ideología como mera superestructura social. Por otra parte, plantea problemas de importancia social de los protocolos estudiados. Socialmente, siempre es más importante el texto de mayor consumo. Eduardo Gutiérrez, el folletinista, importa más que Lugones, el poeta de círculos minoritarios. La novela rosa, la letra de tango y el relato por entregas pesan más, socialmente, que la vanguardia de los años veinte.

Lo mismo ocurre con la periodización. Al suponer que una época histórica (en el caso, las presidencias de los radicales Yrigoyen y Alvear) tiene, necesariamente, una literatura que la identifica y se identifica en ella, que cumple un ciclo acorde con las fechas de «los grandes eventos» (la ley de sufragio universal y el golpe de Estado de 1930), se obliga a

homogeneizar el tiempo histórico como único y lineal, a la vez que recortar la producción en tramos que acotan dichas «fechas exteriores», lo cual puede no coincidir (no coincide, de hecho, casi nunca) con la conformación plural y de temporalidad variable, de la literatura. Efectivamente, la literatura tiene un desarrollo histórico en el cual intervienen cortes, retornos, repeticiones, etcétera: una discontinuidad divergente que no se adapta con precisión a las fechas del almanaque.

Hechas estas reservas, podemos presentar al lector una obra sugestiva, teniendo en cuenta la altura profesional del director y organizador de la tarea (asistido por Eva Tabakian) y la variedad de los colaboradores, que aportan, cada uno, su parcela convenientemente trabajada. Generalmente, se trata de estudios sobre escritores determinados, y el conjunto queda contenido entre un prólogo de Viñas, que define los caracteres de la época decidida, y un rápido apéndice con textos del momento en que se produce el golpe de Estado, el 6 de septiembre de 1930. Graciela Montaldo se ha encargado de dirigir este tomo y de abordar algunos capítulos (el joven Borges, las revistas de la izquierda).

También puede leerse como un capítulo ideal de una conjetural historia de la literatura argentina, el libro de Estela Canto *Borges a contraluz* (Espasa Calpe, Madrid, 1989, 286 páginas). El texto contiene varias zonas: una de rememoración personal, otra de examen de obras borgianas, una tercera de cartas de amor enviadas por Borges a la autora. A mediados de los cuarenta, Borges se enamoró de Estela Canto y una posible crónica de aquellos amores, hecha sin gazmoñería y sin truculencias sexuales, queda en estas páginas.

Algunos extremos que comenta Canto nos son conocidos o sospechados: que Borges vivía bajo el control de su madre, a la cual llamaba constantemente por teléfono para hacerle saber su situación, sus actividades, su compañía; que tenía cierta fobia a todo lo corporal, sobremanera a lo sexual; que su vida amorosa iba al encuentro de la privación y la desdicha.

Canto explica sus contactos personales y profesionales con Borges (bastante distanciados unos de otros) y el proceso de intervención de un psiquiatra, que razona la timidez sexual de Borges, su horror al coito, a partir de una escena de la adolescencia, durante la cual su padre, para obligarlo a iniciarse sexualmente y superar su timidez y su posible homosexualidad, lo hace acostar con una prostituta que ha sido su amante. Borges queda sometido a un secreto dictamen paterno de ineficacia, que lo retrae de por vida ante todo posible acto sexual. Sus intentos de matrimonio han sido maneras de compensar la culpa que ambos elementos le producían: la impotencia y la devaluación paterna. Es el antepasado borgiano, que castra al descendiente, privándolo de su brío guerrero, su escritura, su capacidad de engendrar, la vida y la muerte que faltarán siempre a la «vida» de Borges.

Puede el lector preguntarse acerca de la utilidad de textos como éste, en el sentido de aportar elementos de juicio sobre una literatura que es, en definitiva, lo único relevante en la vida de Borges. Si éste no fuera el autor de sus libros ¿qué importancia tendrían sus problemas sexuales y psicológicos? Y, siéndolo ¿qué importancia tienen? Lo mejor de esta clase de textos reside en observar cómo un gran escritor eleva a la calidad de mito, es decir de historia contada y recontada por todos, sus circunstancias personales, su contingencia, la vanidad cotidiana de una vida entre otras vidas.



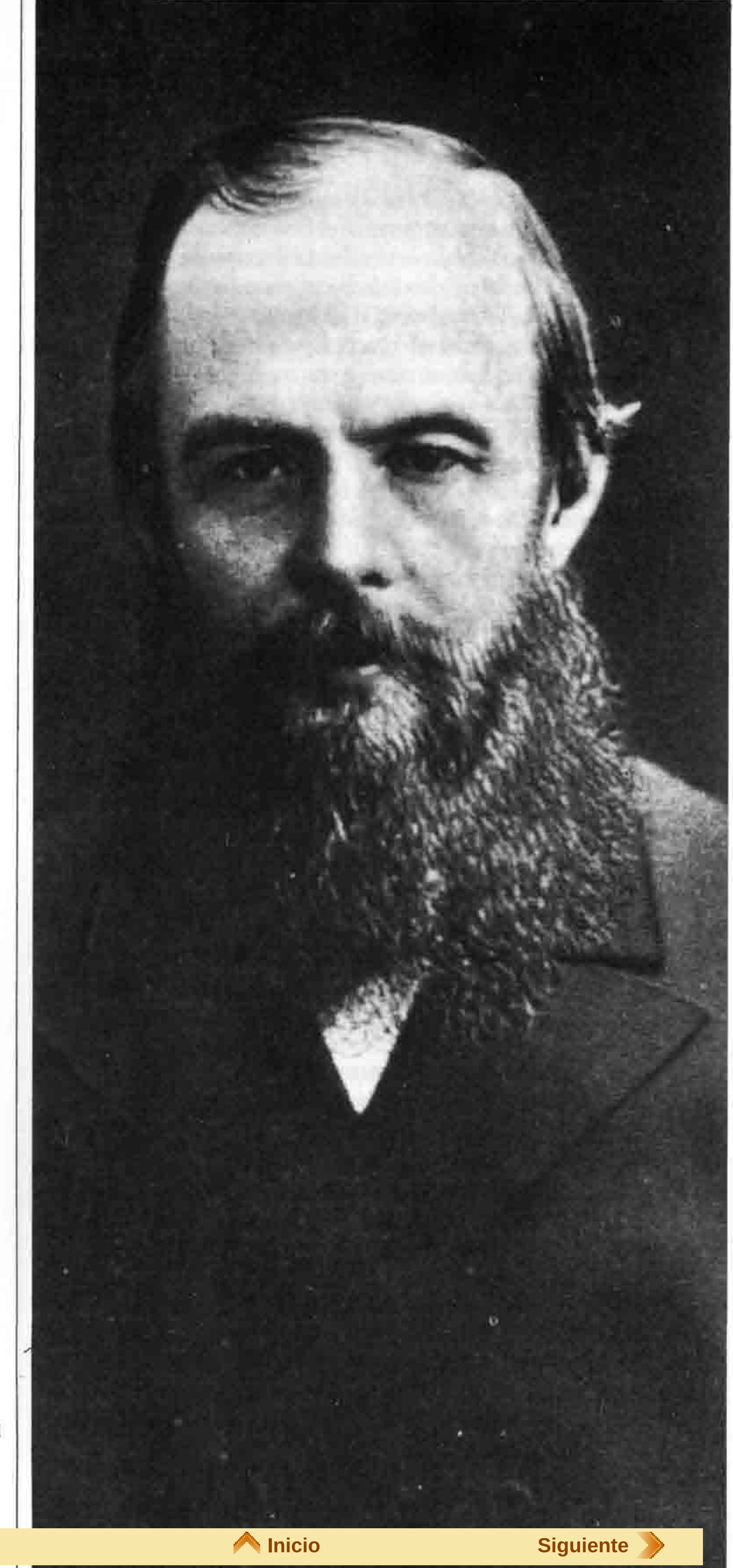
La nostalgia de Borges por la vida no vivida (una casa, una mujer, unos niños, la vuelta cotidiana al hogar, la comida familiar) se traduce en la nostalgia universal por todas las vidas no vividas, por el ansia humana de totalidad. La descorporización como base de la cultura, la identificación del alma con lo fantasmal y lo escrito, la producción de un cuerpo de palabras, deviene toda una poética. Hasta la erótica misma de Borges, la devoción por la amada lejana o muerta, es una variante del amor cortés y del romántico, cuya condición de existencia es el ser amado como ausente, aunque su cuerpo esté al alcance de la mano. Estela Canto es eso: una estela, una huella efímera en el agua, y un canto, un perfil y algo que canta en los versos del enamorado Borges. Él la ve siempre de costado o de espaldas, como pasando hacia la lejanía. Y la mujer lo evoca como una ausencia en su vida, una vida no vivida, el amado lejano. Tal vez, sin deliberarlo, Estela Canto se muestra como una invención de Borges, parecida a la de ciertas páginas de *El retrato y la imagen* o *El muro de mármol*.

Tomás Eloy Martínez se ocupa de otro argentino célebre e inabordable en *La novela de Perón* (Alianza, Madrid, 1989, 324 páginas). Difícil empeño el suyo. Borges ha dejado unos textos que pueden invadirse, que el lector puede intentar dominar, aunque la última palabra de la palabra sea siempre inasequible.

Perón, por el contrario, es un personaje con muchos callejones sin salida y penumbras personales, distancias histriónicas y falta de intimidad, todo lo que puede incitar a un novelista y decepcionar a un biógrafo. Como tantos argentinos decisivos, Perón tiene orígenes oscuros y borrosos, una vida institucional donde el sujeto se pierde (en su caso, el ejército) y un entorno donde las pasiones tiñen tanto la admiración como el aborrecimiento.

Martínez compone un texto en clave de bricolage, donde hay de todo: datos puntuales, reconstrucciones periodísticas de grandes sucesos reconocibles (la matanza de Ezeiza, la muerte de Aramburu, el 17 de octubre de 1945), unas supuestas memorias de Perón, rachas novelísticas (Perón, malrauxiano, estado puro de conciencia, siempre dice lo que ha de decir), hasta la intervención de TEM como personaje. El resultado es una rapsodia sombría sobre el destino del país sureño, movido por fuerzas oscuras que aparecen en la superficie como opulentos verdugos de la historia. Y así volvemos al comienzo de nuestras divagaciones sobre la identidad argentina: una sociedad que, en lugar de aglutinarse y articularse, elige sin saberlo, la dispersión, sujetada, malamente, por la mediación de los grandes caudillos y los profesionales de la violencia. *La novela de Perón* es una complicada y, al tiempo fragmentaria, historia de verdugos. Por lo mismo, también de víctimas. En el medio, sujeto del desconcierto, el narrador y Perón, ambos intentando vanamente agavillar el torrente de la historia, que se les escapa de las manos y los arrastra en su creciente.

Blas Matamoro



Dostoyevski



Dostoyevski y el nihilismo

La finalidad de todo movimiento de un pueblo, en toda nación y en todo período de su vida, es únicamente la búsqueda de su dios, irremisiblemente suyo, y la fe en él como en el único verdadero. Dios es la personalidad sintética de todo el pueblo, tomado desde el principio hasta el fin.

Demonios, parte II, cap. I.

Posiblemente nadie como Dostoyevski haya acometido con tanta pasión, fuerza y hondura psicológica la problemática que subyace y se respira en torno al movimiento nihilista ruso de la década de 1860, lo cual es tanto como decir el nihilismo en su estado de máxima pureza y expresión teórica. Si en *Crimen y castigo* nos encontramos ante un análisis minucioso, tomado desde el lado estrictamente individual, del alma humana poseída en un grado extremo de la conciencia de su superioridad sobre el resto de los hombres y, por ello mismo solitaria; si en *Los hermanos Karamazov* domina el hecho religioso, viéndose todo reducido a una mera cuestión de fe, la obra que el artista intercala entre ambas, *Demonios* (1870), aborda el problema —Dios, la existencia, el pueblo ruso, el destino de Rusia— desde su vertiente «colectiva y universal». Cuatro serán las respuestas que, en esta ocasión, nos proporcione el novelista, cuatro puntos de vista sobre la vida, cada uno de ellos con su carga de suprema tensión y límite. He aquí sus nombres propios: Verjovenski, Schátov, Kirillov y Stavroguin.

Sin ser, ni mucho menos, el más profundo de aquellos cuatro personajes, Verjovenski sí es, en cambio, el eje alrededor del cual gira toda la densa construcción narrativa que es *Demonios*. Él es la verdadera alma del «quinquevirato» inicial, a partir del cual pretende que este tipo de organizaciones, minúsculas sociedades secretas minadoras de toda la estructura social, se extienden por el vasto territorio de Rusia, multiplicándose sin fin como una plaga. Individuo dotado de un verbo excepcional, capaz de la máxima confusión y engaño (diábolos = engañador), Verjovenski aparece como absolutamente carente de sensibilidad y de humanidad, considerando al instante justificado cualquier medio, por brutal que sea, con tal de que el último objetivo de hacer realidad la futura sociedad sea cumplido. Esta sociedad, anunciadora de los no lejanos totalitarismos que iban a cernirse sobre el siglo XX, hállase regida por una doctrina nueva: el schigalevismo. Mediante ella nos encontraríamos ante una «división de la Humanidad en dos partes iguales. Una décima de la misma recibirá la libertad personal y un derecho ilimitado sobre las otras nueve partes restantes. Éstas vendrán obligadas a perder la personalidad y convertirse en algo así como un rebaño, y, mediante una obediencia sin límites, alcanzar la pri-

mitiva inocencia, por el estilo del primitivo paraíso, aunque, de otra parte, tendrán que trabajar». El mismo Schigalev, formulador teórico del nuevo ordenamiento social, no es en modo alguno ajeno a su sentido último: «Partiendo de la libertad ilimitada, he ido a parar al despotismo ilimitado». Por eso Camus, cuando lleve a cabo el análisis de este tipo de hombres, los cuales cargan deliberadamente sobre sus espaldas los sufrimientos y las ansiedades de la inmensa mayoría, a condición de que ésta se mantenga alejada de un pensar radicalmente el problema de la libertad real, los conceptuará certeramente como adoptando de forma simultánea el papel de víctimas y de verdugos. La presencia de muchos de los más recientes estados modernos, no se encuentra de hecho alejada de las *estatales* palabras de Verjovenski, saturadas del olor de la muerte: «Todos esclavos, y en la esclavitud, iguales...» «Obediencia completa, impersonalidad absoluta...» «El deseo y el dolor para nosotros, y para los esclavos, el schigalevismo».

Frente a los «quinqueviros» Schátov aparece, a pesar de sus antiguos escarceos con aquéllos durante los tiempos en que era estudiante en San Petersburgo, a pesar de su duda angustiosa —«Yo... creeré en Dios»—, como la víctima propiciatoria —«Yo soy un hombre sin talento, y sólo puedo dar mi sangre, y nada más, como todos los hombres sin talento»— necesaria a Verjovenski para sellar, con algo tan solidario como el crimen, la alianza de los demonios, de esos dominios, nos recuerda Cansinos Assens, que pretenden apoderarse del cuerpo místico de la santa Rusia, el mismo pueblo ruso confundido ya con Dios en el corazón del novelista. Su pensamiento, sobre este punto, llega hasta el extremo de declararse «incluso, enemigo del Estado, porque sólo concibe las relaciones humanas en el sentido de una Iglesia». La representación que hace de Schátov es la de un nuevo «Cristo ruso», henchido en una verdadera apoteosis de delirio místico, de un amor y de una bondad que son los únicos capaces de redimir a los hombres, restaurándolos en su naturaleza perdida. En Schátov se concentra quizá la más grande de las obsesiones dostoyevskianas: la «búsqueda de Dios», muy por encima de cuestiones secundarias como la razón y la ciencia —«Los pueblos se desplazan y mueven por otra fuerza, imperiosa y dominadora, cuya procedencia nos es desconocida e inexplicada. Esa fuerza es la fuerza de la insaciable ansia de llegar hasta el final, y al mismo tiempo niega el final. Es la fuerza de la continua e incansable afirmación de su existir y la negación de la muerte».

Pero Dostoyevski necesitaba de la figura del nihilista que lo es inmaculadamente, sin mancha posible, y para ello da vida a una de sus invenciones más arquetípicas y definitivas, Kirillov, puro individuo. Una sola idea le absorbía por completo todo su ser —a él, que «siempre estaba dando paseos por la habitación (según su costumbre, toda la noche se la pasaba así, de un pico al otro)»—, la idea de vencer el miedo y el dolor a la muerte y, de este modo, poder ser Dios: «Dios es el dolor del miedo a la muerte. Quien venza el dolor y el miedo, ese será Dios. Entonces empezará una nueva vida, entonces existirá el hombre nuevo, todo será nuevo...» La única consecuencia de todo ello es el suicidio, el suicidio como lógica. Kirillov se pega un tiro «porque en eso radica la plenitud de mi libre albedrío..., en matarse uno mismo». Todos los demás hombres se matan por una causa, «pero sin causa ninguna, sino simplemente por su voluntad..., sólo yo». Desde lo más íntimo del alma ha visto con claridad: «Hay segundos, sólo se dan cinco o seis seguidos,

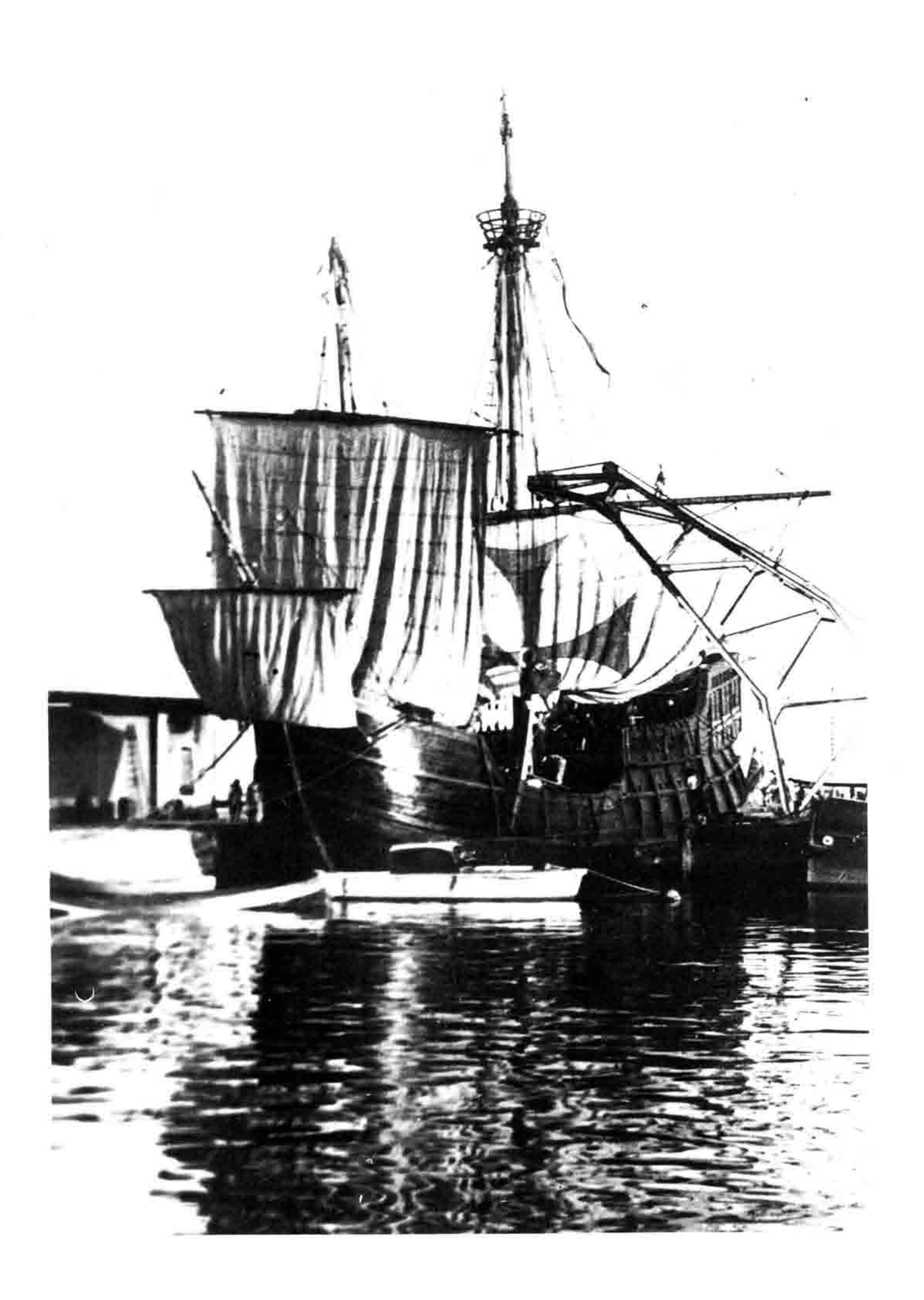


en que de pronto siente usted la presencia de la eterna armonía, completamente lograda. No es cosa terrenal, no quiero decir que sea celestial, sino que el hombre en su forma terrenal no puede soportarla. Necesita transformarse físicamente o morir... Si durase más de cinco segundos, el alma no lo aguantaría y tendría que desaparecer. En esos cinco segundos he vivido yo una vida, y por ellos daría mi vida toda, porque lo valen». En otro momento también dirá, rozando la plenitud: «Para mí no hay idea más elevada que la de que Dios no existe. De mi parte tengo la historia humana. El hombre sólo inventó a Dios para vivir sin suicidarse: en eso consiste toda la historia universal hasta hoy. Yo solo, en todo la historia universal, no he querido por primera vez inventar a Dios». Kirillov, el hombre al que se lo tragó *su* idea, se mata para que los demás comprendan (su posición nihilista es tan radical que, incluso, no opondrá resistencia cuando la conspiración de Verjovenski vea en él una débil coartada al crimen cometido con Schátov, aunque, paradójicamente, se deja traslucir de sus palabras de desaprobación ante aquella muerte, un sentimiento de repugnancia y de diluida vergüenza: matar a otro no es más que el punto más bajo del libre albedrío).

Stavroguin, por último, por muchas razones inaprehensible encarnación dostoyevskiana, viene a caracterizarse por su completa incapacidad para amar. Este «nihilista de los sentidos», observa Cansinos Assens, tiene algo de Fausto frente a ese Mefistófeles que es Verjovenski, aborrecido y huyendo siempre de quien, como ha entrevisto, quiere apoderarse de su alma. Pero para Stavroguin, que está dotado de una extraordinaria energía, y que lo mismo puede inclinarse hacia el bien que hacia el mal, no hay fines sociales, la humanidad no existe, reduciéndose todo a su propio yo encerrado en sí mismo. Su falta de generosidad es tan grande que hasta la idea del suicidio le resulta extraña. Recordemos sus palabras escritas a Daría Paulovna: «Sé que debería matarme, barrerme de sobre el haz de la Tierra como a un vil gusano; pero le temo al suicidio, porque le temo a demostrar generosidad». Ahora bien, no pudiendo, a la postre, soportar el peso de la vida, «como todos los héroes románticos de su categoría, ha de terminar suicidándose, que es terminar en sí mismo». Dostoyevski apuntará más finos perfiles de la biografía moral de su héroe, en el famoso y polémico capítulo suprimido de *Demonios*, aquél en que Stavroguin va a confesarse al obispo Tijón de un crimen abyecto: la violación de una niña de doce años, la cual, al parecerle lo ocurrido «el colmo de la indecencia», sintiendo una angustia de muerte y creyendo que «había matado a Dios», acaba ahorcándose. Lo que le deleitaba, explica él mismo con claridad meridiana, era la conciencia de su abyección, no la abyección en sí: «No es que me haya gustado la abyección, sino que ese estado de embriaguez derivado de la penosa conciencia de mi ruindad, me gustaba». Tan sugestiva, como ejercicio de introspección psicológica, le parecía a Dostoyevski esta figura espiritual, que concibe, agigantándola, basándose en ella, la que podría haber sido su más excelsa novela, *Vida de un gran pecador*. Pero hablar de esta nueva creación literaria, sería ya contenido de otro artículo.

Enrique Castaños

LECTURAS



América en sus libros

Mitos y utopías del Descubrimiento. 1. Colón y su tiempo. 2. El Pacífico. 3. El Dorado.
Juan Gil
Alianza Universidad, Madrid, 1989.

Estos tres volúmenes del investigador e historiador Juan Gil se encuentran ya entre la bibliografía más destacada de los libros escritos sobre el descubrimiento de América y su mundo.

Gil se lamenta en el prólogo al primer volumen de que, a pesar de la prolífica bibliografía sobre este tema, sea la mayoría de carácter divulgativa y la investigación haya sido escasa. Esta magna obra es el producto de diez años intensos de investigación y un afán de superar las críticas justicialistas o heroicas respecto a este decisivo acontecimiento.

En el primer volumen Gil analiza los elementos de la imaginación renancentista que proyectaron sobre la realidad americana verdaderas alucinaciones. Lo que en Europa era una visión del mundo, al proyectarlo sobre una realidad desconocida se convierte en alucinación. Gil relata la euforia y las primeras decepciones, el descubrimiento de las riquezas y los inicios del control del oro; estudia los avatares de la cosmografía de la época, y las vicisitudes de Colón.

En el segundo volumen estudia un tema no muy tratado por los investigadores, la aventura marítima: la conquista de las Filipinas, la exploración de California y los descubrimientos de todo el litoral del Pacífico. Cuando Núñez de Balboa avistó el Mar del Sur, se abrió de nuevo la posibilidad de dar realidad a los sueños de Colón. Portugueses y españoles se debaten en la repartición del mundo. «El descubrimiento del Pacífico, escribe Gil, esclarece muchos enigmas del descubrimiento del Atlántico y viceversa, dado que la navegación al Maluco es heredera directa del primer viaje colombino y éste, incomprensible sin el señuelo de las Indias y muy especialmente de sus islas, viene ser una armada a la Especiería *avant la lettre,* una especie de ensayo general de la jornada de Magallanes», esto es, muy resumido, el contenido de este volumen que, como afirma su autor, tiene un valor unitario.

El volumen que cierra esta espléndida obra transcurre en tierra, pero a pesar de ello, los mitos insulares siguen viajando y encarnando en la historia de las exploraciones españolas en América, en la que no dudan en ver amazonas, esciápodes, gigantes, cinocéfalos y otras suertes de fantasías. En el mito áureo encarna gran parte de las ambiciones del Estado y la Iglesia, ambos poderes unidos en una misma actitud. Gil estudia las expediciones en busca de El Dorado con el mismo rigor crítico y equilibrio que en los volúmenes anteriores. En todos ellos vemos, o podemos ver, las dificultades con las que habrán de encontrarse los pueblos americanos para pasar de una idea a una realidad: dejar de ser América, como quería Edmundo O'Gorman, para ser América: no una proyección del mundo europeo, sino una realidad otra —ya mezclada con multitud de pueblos en el trasiego de los siglos— que responde.

La isla que se repite (El Caribe y la perspectiva posmoderna),
Antonio Benítez Rojo,
Ediciones del Norte, Hanover, USA, (sin fecha).

Antonio Benítez Rojo es uno de los mayores críticos actuales. Algunos capítulos de este libro fueron publicados en esta misma revista.

Antonio Benítez entiende el archipiélago caribeño como un texto, lo que en una novela suya llama, desde el título, *El mar de las lentejas.* Lentejas-signos. Lectura, pues, de semiólogo, de lector proteico de una realidad proteica. Meta-archipiélago y repetición ahistórica que se revela contra todo positivismo y Archipiélago que deglute los signos sociales desgarrantes y, desde la intrahistoria, los devuelve transformados en búsqueda de la identidad.

En palabras del propio autor, «el texto caribeño es excesivo, denso, *uncanny,* asimétrico, entrópico, hermético, pues, a la manera de un zoológico o bestiario, abre sus puertas a dos grandes órdenes de lecturas: una de orden secundario, epistemológica, profana, diurna y referida a

Occidente —al mundo de afuera— (...), otra de orden principal, teleológica, ritual, nocturna y revertida del propio Caribe, donde el texto despliega su monstruosidad bisexual de esfinge hacia el vacío de su imposible origen, y sueña que lo incorpora y que es incorporado por éste». Antonio Benítez Rojo nos enseña a pensar y a ver; nos enseña, en definitiva a leer.

The Spanish American regional novel, (modernity and autochthony).

Carlos J. Alonso.

Cambridge University Press. USA, Inglaterra, 1990.

Estudio reflexivo y documentado sobre las relaciones entre modernidad y autoctonía en la literatura, a través de varias obras concretas del siglo veinte, *La vorágine*, de José Eustaquio Rivera, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos y *Don Segundo Sombra,* de Güiraldes. Carlos J. Alonso identifica la novela regional como una manifestación literaria específica de la persistente meditación sobre la cultura autóctona que ha caracterizado a la producción cultural latinoamericana desde sus inicios, y que se ha constituido como el centro determinante de la relación de Latinoamérica con la modernidad. Propone una visión de lo autóctono como un discurso caracterizado por una crisis interna que se manifiesta como un profundo y continuo cuestionamiento de su propia fundación. ¿Es moderna Latinoamérica? ¿Cuáles son los problemas de su cotemporaneidad? No es extraño que el profesor Carlos J. Alonso se remita en muchísimas ocasiones a un escritor que ha pensado mucho la modernidad, sus características y problemas, Octavio Paz.

Revista iberoamericana.

Núms. 148-149, julio-diciembre de 1989, Pittsburgh, Estados Unidos.

La revista patrocinada por la universidad de Pittsburg y dirigida por Alfredo Roggiano ha dedicado dos números de la misma, en un solo volumen, a la literatura mexicana. Todos sabemos que la riqueza de la literatura en México ha sido en los últimos cuarenta años de una gran altura: poesía, novela, investigación, publicaciones de primera calidad ha ido situando a México en una nación de cultura floreciente. El volumen se abre con unas palabras de Roggiano para dar paso a un trabajo de el crítico Julio Ortega que escribe sobre la literatura mexicana y la experiencia comunitaria. Un apartado de entrevistas recoge algunas voces destacadas, aunque quedan fuera otras de importancia. Manuel Ulacia entrevista larga e interesantemente a Octavio Paz, Julio Ortega a Carlos Fuentes, centrada su conversación en el hacer novelístico, Emmanuel Carballo habla con el erudito José Luis Martínez; otros entrevistados son el filósofo Leopoldo Zea, Juan José Arreola, y Elena Garro que contesta a Schimidhuber sobre su teatro. Los temas tratados en el resto de los trabajos son la revolución mexicana, tema recurrente siempre que se quiere hablar del México moderno, el cuento, la novela, la poesía, las revistas: todo un panorama de la cultura de México perteneciente al siglo XX.

Los empeños de una casa,

Sor Juana Inés de la Cruz.

PPU, Barcelona, 1989.

Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) es, sin duda, con Teresa de Jesús, la más alta escritora de nuestra lengua. Que esto sea así y que aún no se valore debidamente hay que debérselo, entre otras causas, a una división cruel y chata de nuestra literatura en dos bandos: el lado de la literatura barroca, culta, y el otro, más sencillo, en el que, en su momento se incardinaría el realismo. De todos es conocida la fobia que Menéndez y Pelayo tuvo al barroco, aunque, todo hay que decirlo, fue uno de los primeros en estudiar con inteligencia a Calderón de la Barca, al que siempre había opuesto el teatro lopista. Nuestra carencia de Ilustración acentuó esta carencia en nuestras lecturas y sólo con la generación del ventisiete (y Alfonso Reyes, por los años veinte en Madrid) el barroco comienza a ser visto y leído con nuevos ojos vitalizadores. Juana de Asbaje fue una verdadera singularidad en su tiempo: no fue exactamente una monja; recurrió a la iglesia, entre otras razones, para poder dedicarse a los estudios, convirtió su celda en un espacio social, cultural, abierto a las inquietudes de su tiempo. Finalmente todo esto le fue negado.

Los empeños de una casa, obra escrita por encargo de don Fernando Beza, contador del virreinato y hecha en homenaje de los virreyes, los condes de Paredes, está precedida por una extensa y documentada introducción la profesora, especialista en el barroco, Celsa Carmen García Valdés.

Poésie verticale.

Roberto Juarroz.

Traduit de l'éspagnol et presenté par Roger Munier, Poesie *Fayard,* Alençon, 1989.

La obra del poeta argentino Roberto Juarroz es, desde hace años, conocida en lengua francesa. Más conocida que, sin necesidad de ser traducida, en España, por poner un ejemplo. Hoy día se acepta, al menos por ciertos poetas y un puñado de críticos, la importancia singular y capital de la poesía de Juarroz. Todo su obra la ha ido recogiendo, desde 1959 bajo el título significativo de *Vertical,* en el que expresa una voluntad poética de ahondamiento. Roger Munier, en la nota introductoria a esta antología, escribe que «Juarroz no es un pensador, siempre tentado por prolongar la problemática en un sistema que la sostenga. El interroga sin más, sin horizonte y sin sistema. Lejos, en el fondo, de la "poesía" como del "pensamiento", en una suerte de suspensión e inmediatidad vertical». Munier señala a un cierto tipo de poesía del romanticismo y cuyas nupcias no fueron todo lo definitivo que hubiera sido deseable. Juarroz devuelve al pensamiento el pasmo del que surge y a la poesía una reflexión que no busca asimiento: se sostiene en la lucidez y en la gracia de un lenguaje extremo.

FGL

Boletín de la Fundación Federico García Lorca, nº. 6. Madrid, 1990.

El boletín de la fundación Lorca publica en su último número una espléndida antología de la poesía mexicana más reciente, llevada a cabo por el poeta y crítico Manuel Ulacia, quien hace una extensa y documentada introducción. Ulacia se remonta a los albores del siglo, da un repaso de los movimientos más importantes, las creaciones de revistas, las inquietudes literarias y humanas de sus miembros más destacados. No es extraño que Ulacia comience afirmando que «la poesía mexicana del siglo XX es una de las más ricas y variadas de la lengua española», ciertamente lo es y nombres como Tablada, López Velarde, Villaurrutia, Gorostiza, Salvador Novo, Pellicer y Octavio Paz serían suficientes para ilustrarla.

La muestra que nos presenta Manuel Ulacia es rica y variada, y tiene un alto nivel que señala un presente literario de México de gran calidad. Los nombres de estos poetas son, incluyendo al propio antólogo, Elsa Cross, Alberto Blanco, Antonio del Toro, Aurelio Asiaín, Víctor Manuel Mendiola, José María Espinasa , Verónica Volkow, Fabio Morábito y Eduardo Milán.

Víctor Manuel Mendiola y Manuel Ulacia preparan en la actualidad una antología de la última poesía española, y esto podría ser importante para ver nuestra agitación literaria desde un lugar excéntrico, desde otro lado de nuestra lengua.

Historia diplomática entre España e Iberoamérica (1955-1985).

Silvia Enrich.

Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1989.

Estos treinta años de relaciones diplomáticas entre España y los estados iberoamericanos, están marcados por alteraciones sociales y políticas significativas.

Fernando Morán, que prologa este libro, resume el pensamiento de la autora respecto a la diplomacia española desde la década de los setenta como un «esfuerzo» para cooperar en la lucha por los derechos humanos y la democracia. Pero el «proceso historiado por ella es más largo y complejo. En lo que se refiere a España, parece tratar de transmitirnos como una voluntad continuada de relación sobre formulaciones diferentes y se reviste de estilos distintos, acordes con la misma evolución de la política y de la moral entre nosotros».

Analíticamente se subrayan en estas páginas dos dimensiones distintas pero complementarias: la referida a las normas imperantes en el orden internacional en algún período determinado, y la relativa a la dinámica de la inserción hispano-iberoamericana en éste como consecuencia de sus relaciones, tanto bilaterales como multilaterales.

Panorama de la Philosophie Ibéro-américaine (du XVI à nos jours),

Alain Guy.

Editions Patiño, Genève, Suisse, 1989.

El hispanista Alain Guy ha dedicado ya varias obras a la filosofía española en su conjunto *(Les philosophes espagnols d'hier et d'aujourd'hui,* 1956, *Histoire de la philosophie espagnole,* 1983) y, la mayor parte de su obra, a pensadores individuales, Ortega, Unamuno, Vives, y a los latinoamericanos, Vasconcelos, Samuel Ramos y otros.

En el prólogo a esta obra, Guy señala el desconocimiento que se tiene en Francia de los filósofos latinoamericanos y, sin embargo, la multitud de traducciones que se han hecho de los franceses en aquel continente. Es verdad, por un lado, que Latinoamérica no ha dado pensadores de la importancia de Sartre o Claude Levi Strauss, pero no es menos verdad que en la historia de la filosofía latinoamericana hay una riqueza de sugerencias y de obras peculiares —como muestra Guy en su libro— que no pueden pasar desapercibidas a nadie que esté interesado en la cultura de la lengua española. La obra de Guy es un valioso breviario de lo que se ha pensado en Latinoamérica desde los filósofos escolásticos hasta la filosofía de la liberación. Quizá no pueda entenderse la realidad social y humana de América sin atender a este pensamiento, azaroso y permanente que Guy ha trazado con gran competencia.

La flor de lis.
Elena Poniatowska
Alianza Tres Era, Madrid, 1989.

La obra de la mexicana Elena Poniatowska es amplia y reconocida, aunque tal vez no tanto en España donde ahora se comienza a valorar la fuerza y saber narrativo de esta gran escritora.

Tal vez como transunto de su propia biografía de remota exiliada, Poniatowska sitúa el inicio de esta novela en la Francia de la segunda guerra mundial. En ella dibuja a una familia de la alta burguesía que se ve obligada a emigrar a México, pero sin que, en principio cambie, al menos para las dos niñas, (personajes centrales de la novela y en las que se va produciendo las verdaderas transformaciones históricas), ese mundo cerrado, lleno de pequeños signos de una sociedad que tal vez ya ha dejado de existir, como la misma infancia. Frente a las concordancias del mundo cultural europeo, México contrasta por su exotismo. Novela iniciática, no tanto en lo histórico como en la evolución del personaje principal, Poniatowska describe con brillantez el acceso a la conciencia, el descubrimiento del erotismo y del amor.

Chistes para desorientar a la poesía.
Nicanor Parra.
Edición de Nieves Alonso y G. Treviños, Visor, Madrid, 1989.

En este volumen se recoge un antología de Parra (1914) que va de *Poemas y antipoemas* hasta algunos poemas inéditos de 1988. La obra de Parra se ha caracterizado por una voluntad antirretórica, construida con un cierto prosaísmo siempre dispuesto a sorprendernos con hallazgos de pura poesía. La poética de los antipoemas, (una forma de denominar a *otra* poesía), significa para Parra la creencia de que el lenguaje común recoge mejor la vida que el literario, de ahí sus frecuentes coloquialismos, pero Parra pronto tuvo que fusionar el lenguaje hablado con el libresco, aunque sin olvidar la respiración del lenguaje oral.

La poesía de Parra se caracteriza por su preocupación social, política, pero no desdeña lo autobiográfico, cargado de una cierta ironía sentimental, aunque, generalmente, la ironía y la burla, se dan en Parra de manera más desnuda. Como dicen los prologuistas de esta antología haciéndose eco de otros críticos y ensayistas, «la ironía de los antipoemas (...) no es sólo un instrumento de desublimación, sino más radicalmente una actitud de defensa ante una realidad agresiva, mejor dicho, un modo de defensa, comunicación y, desde luego, conocimiento».

Letra y solfa. Crónicas sobre cine (1951-1959)
Alejo Carpentier.
Mondadori, Madrid, 1990.

El libro está prologado y antologado por Raimundo Respall Fina, y recoge algunas de las críticas más interesantes de Carpentier (La Habana 1904-París 1980) sobre el cine, y en un capítulo final, el cine y la música. Todas estas críticas, como nos cuenta su prologuista, fueron publicadas por Carpentier en Venezuela entre el 51 y el 59, fecha esta última en la que regresó a Cuba donde se iniciaba una larga etapa castrista. Raimundo Respall afirma que estas crónicas rebasan la reseña esctricta para convertirse en una meditación rápida sobre «Ballet, literatura, artes plásticas, teatro, mito e historia, música, y que cierra con una suerte de viaje a través de los sueños y visiones del periodista, caleidoscopio de musas y divertimentos». En definitiva, lo que irrumpe en el periodista es el fabulador, el literato que escribió obras como *El siglo de las luces*, transformando la crónica plana en un ameno vagabundaje por el cine de su tiempo.

J. M.

Los libros en Europa

Ensayo sobre la filosofía en Al-Andalus.
Andrés Martínez Lorca (Coord.).
Anthropos, Barcelona, 1990.

Esta antología de estudios sobre el pensamiento en Al-Andalus es de una gran importancia, no sólo por la escasez de publicaciones sobre un tema tan importante, sino porque nos brinda la posibilidad de encontrar en un mismo volumen de casi quinientas páginas, varios de los textos más destacados de los últimos cincuenta años sobre este tema, que se encontraban en publicaciones de difícil acceso y en libros agotados. En este libro se han integrado a los filósofos musulmanes y judíos atendiendo a un hecho histórico, puesto que juntos convivieron y escribieron en árabe.

Esta obra recoge, por primera vez en español tres destacados artículos del arabista francés Roger Arnaldez, un trabajo del hebraísta David Gonzalo Maeso sobre el magisterio de los árabes sobre los judíos en la España medieval, un estudio de Manuel Alonso sobre Averroes, documentados e inteligentes ensayos de los historidadores de la filosofía andalusí, Miguel Cruz Hernández y Salvador Gómez Nogales, un antiguo texto del gran arabista Miguel Asín Palacios sobre Ibn Sida e Ibn Hazm, trabajos de los profesores Juan Benet, Fernando Díaz Esteban y Joaquín Lomba, y Andrés Martínez Lorca, quien además de escribir sobre Maimónides tiene a su cargo la erudita y extensa introducción a este libro ya imprescindible.



Paradigmas de la política (Del estado justo al estado legítimo: Platón, Marx, Rawls, Nozick).
José Rubio Carracedo
Prólogo de José Luis L. Aranguren, Anthropos, Barcelona, 1990.

José Rubio Carracedo es catedrático de filosofía moral y política en la Universidad de Málaga. Entre sus diversos trabajos destacan *El hombre y la ética* (1987) y en breve aparecerá *Poder y legitimidad en Rousseau* y *Ética constructiva.*

José Rubio Carracedo lleva a cabo en estos cuatro estudios una análisis crítico (desde lo histórico y lo doctrinal) de la concepción de la política estatal de estos cuatro teóricos, el primero como origen de la idea formal del estado que lo entendió como desiderativamente justo (aristocrático) y Marx que también lo entendió como justo pero desde una perspectiva social que atribuía a una clase, la proletaria, el cumplimiento de dicha justicia. Más modernamente —y nuestros días son buena muestra de que esta es la tendencia que la historia está demostrando como la más correcta— Rawls y Nozick (modelos liberal social y liberal radical respectivamente) representan a los teóricos del estado legítimo. El libro de Carracedo es de interés por la claridad de sus exposiciones y la riqueza de sus análisis.

Peregrinos apasionados (viajeros por el mundo de los desiertos árabes).
James C. Simmons,
Mondadori, Madrid, 1989.

Documentado y ameno libro del escritor americano C. Simmons especializado en la literatura y el mundo de los viajeros. En este volumen se ciñe a viajeros del siglo XIX por el imperio otomano en los países árabes. A excepción de Guarmani y Flaubert todos los demás son ingleses, pero el editor español para suplir un poco las ausencias ha introducido a varios viajeros españoles. Gran parte de los intereses que franceses e ingleses tenía en Arabia se centraba en el canal de Suez, pero la vida y literatura que aquí se relatan supera con creces el aspecto documental y testimonial para alcanzar en ocasiones la categoría de ficción, es decir, forma parte de la imaginación, de lo ejemplar, de aquello que convierte a una vida o a un acontecimiento en algo más que historia. Por estas páginas desfilan (más bien zigzaguean) Napoleón en su campaña a Egip-

to, Lady Hester Stanhope, A. W. Kinglake, Sir Richard Burton (quien también ha merecido la atención de Juan Goytisolo), Alí Bey, que en realidad no era un príncipe abbassi sino un espía barcelonés de Godoy, Lady Jane Digby, Sir Wilfrim Scawen Blunt, T. E. Lawrence y algunos otros.

La escritura y la diferencia.

Jacques Derrida.

Anthropos, Barcelona, 1989.

Jacques Derrida (El-Biar, Argelia, 1930) es un autor sobradamente conocido ya por el lector español. Su extensa obra, en ocasiones de cierta dificultad, abarca nociones como la teoría de la literatura, el psicoanálisis, la estética y la filosofía del lenguaje. En español pueden encontrarse *De la gramatología* (1971), *La diseminación* (1975), *La voz y el fenómeno* (1985).

Derrida se ha propuesto desideologizar los acercamientos a lo literario y de esa forma le ha devuelto la libertad que ciertas actitudes reduccionistas negaron a la creación literaria. Christian Delacampagne emparentó a Derrida con el pensamiento de Mallarmé y Valéry, y Philippe Sollers escribió de él que había logrado que con su obra la literatura había escapado a los reduccionismos del empirismo, el naturalismo y todas las ideologías que hipotecan la interpretación.

En este volumen se recogen trabajos que ya forman parte del pensamiento crítico más importante de nuestro tiemplo. Derrida escribe sobre Foucault, Edmond Jabès y la cuestión del libro, sobre Emmanuel Levinas, la fenomenología, Freud, Artaud y el teatro de la crueldad, ciertos conceptos hegelianos, la relación entre estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas y otros textos de gran valor. La traducción de esta obra se debe a Patricio Peñalver.

Poerneia (Del dominio del cuerpo a la privación sensorial).

Aline Rousselle.

Ediciones Península, 1990.

La profesora de la universidad de Perpiñán y especialista en historia de las mentalidades en el mundo grecoromano estudia en este documentado libro la aparición de la continencia sexual en el fin de la antigüedad. Aborda el movimiento que va de la vida a la elaboración de las ideas. En el acarreo de los materiales, Rousselle señala que todos los testimonios de los que se disponen son masculinos. Juristas y médicos eran hombres, y a pesar de la posible objetividad de éstos, la visión es siempre la del otro sexo y desde afuera. De las mujeres, como signos de sí mismas, sólo han quedado «los esqueletos y el mobiliario de las tumbas».

Estudio de la relación de los hombres del Imperio Romano con su propio cuerpo, este libro es de gran importancia porque su tema de estudio está centrado precisamente en varios siglos decisivos: el paso de la decadencia del Imperio Romano y el fin de la Antigüedad y los inicios del cristianismo. Continencia, ascetismo, impotencia, virginidad, son varios de los signos y síntomas sexuales de un tiempo en decadencia, y que culmina con la privación sensorial que iba a caracterizar al cristianismo.

Antología de la poesía española (1939-1975).

Edición a cargo de José Enrique Martínez.

Castalia didáctica, Madrid, 1989.

Es, como el propio nombre de la colección, una antología didáctica, es decir: que no es una apuesta y tampoco un intento de valorar la inmediata tradición poética desde una determinada concepción de la poesía. Enrique Martínez recoge, sin polémica, lo más destacado de la poesía española comprendido entre estas dos fechas: 1939-1975.

La antología está precedida por un prólogo claro y clasificatorio, útil para el manejo estudiantil e, incluso, para recordar a los más avezados ciertos puntos de interés a la hora de pensar lo que ha sido la evolución poética española. Como epílogo, Enrique Martínez recoge una serie de documentos y juicios literarios que ayudan a comprender de manera más crítica las actitudes personales y literarias de estas generaciones. El libro se cierra con unas orientaciones dirigidas al estudiante para el análisis práctico de estos textos. Es, pues, una obra de interés, no sólo por estar bien planteada desde un punto de vista didáctico sino por la selección acertada de los poemas.

La infancia de Nivasio Dolcemare.

Alberto Savinio, traducción de César Palma.

Ediciones Siruela, Madrid, 1990.

Alberto Savinio, hermano del pintor Chirico (luego pseudónimo de Andrea de Chirico) es un escritor muy desconocido entre nosotros.

El libro que nos presenta *Siruela*, estupendamente traducido, fue escrito en 1941. Es una suerte de texto autobiográfico.

El protagonista se llama Nivasio, nombre escrito con las letras de su propio nombre y que lo recuerda fónicamente. Recreación de los avatares de su niñez en una familia aristocrática de principios de siglo, este trasunto memorialístico va más allá de lo meramente personal: en sus páginas se tejen los signos de una época. *La infancia de Nivasio Dolcemare* sorprende por su inteligencia e ironía, el tratamiento profundamente literario de la memoria, siempre con una gran economía verbal que lejos de empobrecer enriquece cargando de contenido al relato.

Ediciones Siruela publicará próximamente *La casa ispirata, Casa, La vida, Narrate, nomini, la vostra storia o La nostra anima,* con lo cual podremos tener una idea más amplia de este gran escritor.

Recorrido inmóvil.
Edmond A. El Maleh.
El puente de los tres arcos.
Ismael Kadaré.
Desde Palestina.
Mahmud Darwish.
Veladas del Nilo.
Naguib Mafuz.
Libertarias, Madrid, 1989.

No, no estamos en *Paisaje después de la batalla,* pero sí ante varias obras prologadas por Juan Goytisolo, director de una de las colecciones, Al Quibla, en esta nueva y prometedora etapa de Ediciones Libertarias. Es conocida por todos la relación pasional y fatal de Juan Goytisolo con el mundo árabe, con sus costumbres y literaturas. No es extraño, pues, que inicie esta dirección con una decisiva vocación arafílica. Sorprende —pero se comprende enseguida— que sus introducciones acentúen sobre todo los factores sociales de los autores y de las obras, como en el caso de la magnífica novela *Recorrido inmóvil,* del judío marroquí El Maleh; de ella destaca la subversión ideológica, narrativa y semántica, similar —señala— a la que sucedió en los grandes escritores conversos españoles, y, apostillo yo, muy semejante en procedimientos retóricos a *Juan sin tierra.*

Ismael Kadaré es albanés (1936) y expresa en *El puente de los tres arcos* la vieja antítesis y mímesis de leyenda y realidad. Obra alegórica, Kadaré cuenta, con una prosa clara puesta al servicio de la narración, diversas historias en las que se transfigura la realidad histórica de su país.

El palestino Darwish ha sufrido en su propia vida los avatares terribles de la guerra palestino-israelita, pero como señala Goytisolo en el prólogo a *Desde Palestina,* el poeta no ha caído en las patrañas de creer que la poesía ha de perder sus cualidades estéticas sino que, como muchos poetas de nuestra generación del cincuenta, encuentra en la poesía misma, en su dimensión creativa, una forma de conjurar la realidad. Siempre en una cultura de los límites, tal vez en una militancia de la disidencia, el escritor barcelonés retrata así a Darwish: «Como sus maestros árabes y europeos, Mahmud Darwish ha sabido encontrar el tono justo para transmitir una compleja gama de emociones y sentimientos no sólo a sus compatriotas y hermanos sino también a quienes, enmarcados en otras coordenadas culturales e históricas, buscan en la poesía esa realidad verbal que se impone a la mente con independencia del objeto o causa que la suscita».

La obra del premio Nobel Mahfuz, *Veladas del Nilo* se encuadra dentro de los que se ha llamado la novela objetiva, lejos de las otras obras del escritor egipcio. Juan Goytisolo nos la presenta sin mucho entusiasmo, pero la sitúa, por su similitud de procedimientos, con el movimiento narrativo español que, inspirado en el *behaviorismo,* se dio en España en la década del cincuenta.

Ojalá la singularidad de estas dos colecciones de Libertarias continúen y se amplíen; tan necesitados como estamos, siempre, de diálogo con lo cercano y con lo remoto. Tal vez, en sus prólogos, es esto lo que Goytisolo nos muestra: lo lejano-próximo.

Poesías.
Ausías March.
Traducidas por Jorge de Montemayor. Edición e introducción de Martín de Riquer.

Ausías March (1397-1459) fue traducido al castellano de manera ejemplar por el portugués Jorge de Montemayor, autor de la conocida novela pastoril *Los siete libros de Diana.* La traducción que en este volumen se reproduce es la que corresponde a la edición de 1560. También se añade, como apéndice, la *Vida* de Diego de Fuentes y el *Parecer* de Juan López de Hoyos.

Ausías March fue, como explica Martín de Riquer en su prólogo, un poeta peculiar de su tiempo, ya que su poesía se aleja de la «bella elocuencia», el buen decir y la armonía verbal. Hombre de lecturas filosóficas y teológicas, sobre todo imbuido de aristotelismo y tomismo, dotó a su poesía de una honda y, a veces, oscura meditación. Pero, lejos de caer en un exceso de abstracciones, March fundió este mundo filosófico en su propia experiencia vital. En otro aspecto se aparta este gran poeta de las concepciones de su tiempo, en la visión de la mujer que era, para sus poetas coetáneos, un ser sublime y para él una criatura humana sujeta a las veleidades del tiempo. Ni la *donna angelicata* ni las sublimadas Lauras y Beatrices sino un ser terrenal. Su experiencia amorosa fue tortuosa y el poeta fue fiel a la experiencia —diríamos hoy psicológica— en sus poemas: «Yo vi unos ojos que tenían el gran poder de dar dolor y prometer placer».

La filosofía de la filosofía

José Gaos

Antología y presentación de Alejandro Rossi, Editorial Crítica, Barcelona, 1990.

Poco a poco la obra de quien ha sido una de las figuras españolas más importante en la introducción y docencia de la filosofía de nuestro siglo, José Gaos (1900-1969) se va publicando en nuestro país. Exiliado desde finales de los treinta, Gaos vivió hasta su muerte en México, país donde dejó una huella notable en la universidad y en la formación intelectual de sus pensadores. Su labor como traductor ha sido impar, sólo habrá que recordar sus versiones de Hurserl y Heidegger, con la valiosa introducción que hizo a *Ser y tiempo*.

Como destaca el narrador y antólogo de este libro, Alejandro Rossi, la obra de José Gaos se dividió en dos áreas, su labor como historiador de las ideas y, la personal, que puede entenderse como filosofía de la filosofía, que da título a esta miscelánea. Los temas que aquí trata son los siguientes: unas curiosas confesiones profesionales que sirven de introducción, en alguna medida, a la personalidad del filósofo español. Como discípulo que fue de Ortega y Gasset, Gaos escribió varios trabajos sobre el pensador madrileño de los cuales aquí se recoge uno de ellos bajo el título de «Sobre Ortega y Gasset». Se recoge un texto de 1944 sobre el pensamiento hispanoamericano, y los ensayos «Existencialismo y esencialismo», «Discurso de filosofía» y «La negación». Todos estos trabajos han sido extraídos de los libros siguientes, algunos de los cuales aparecerán publicados en breve por la editorial Anthropos: *Confesiones profesionales* (1957), *Sobre Ortega y Gasset* (1957), *Dos exclusivas del hombre. La mano y el tiempo* (1945), *Discurso de filosofía* (1954), y *Del hombre* (1970).

Las hijas de Lilith

Erika Bornay.

Cátedra, ensayo arte, Madrid, 1990.

Erika Bornay analiza en este libro profusa y bellamente ilustrado, la imaginería iconográfica de la *femme fatale.* No se limita a un mero análisis de las imágenes artísticas sino que bucea en la historia de los siglos XIX y XX principalmente y ve en la incorporación social de la mujer de una manera igualitaria, el acrecentamiento de la misoginia y la proliferación de la imaginería mujer-muerte. No es, obviamente la competencia social sino el acentuamiento de la presencia de la mujer de manera no domeñable lo que inquieta de modo visceral al hombre finesecular.

Según explicita la autora, su trabajo se ha centrado en delimitar su campo conceptual iniciado como una introducción al tema bíblico de Lilith y sus proyecciones históricas. En una segunda parte estudia las distintas corrientes artísticas en las que se ha expresado esta sexofobia, poniendo un énfasis especial en las figuras del esteta y el decadente por su protagonismo en la creación del mito *femme fatale.* En el último apartado se analizan los antecedentes literarios y artísticos de este mito.

Esta obra de Erika Bornay tiene una gran valor por la riqueza de sus investigaciones y sus opiniones. ¿Es una obra feminista? Me pregunto que cómo no podía serlo; pero es algo más, un libro que nos abre puertas hacia los orígenes de cierto aspecto de la imaginación masculina a la que Freud, obviamente, no fue ajeno.

Ora Serrata Retinae.

Valerio Magrelli.

Trad. de Carmen Romero, Visor, Madrid, 1989.

No es habitual publicar toda la obra de un autor joven si, además, es extranjero. Valerio Magrelli nació en 1957 en Roma y ha publicado hasta ahora *Ora Serrata retinae* (1980) y *Nature e venature.*

Ignoro si se ha publicado algo de Magrelli en España con anterioridad, sé que lo ha hecho en México, en la revista *Vuelta,* donde se dieron a conocer algunos poemas traducidos por Aurelio Asiaín y, recientemente, otros, recogidos en este volumen y traducidos por la misma autora encargada de esta edición, Carmen Romero. Octavio Paz ha dicho de Magrelli que su poesía es «clara como el agua en el vaso de vidrio y, como ella, vertiginosa: en su claridad se ahogan las miradas. Poesía en la que el pensamiento se mira pensar y, al pensarse, se desvanece». La prologuista y traductora parece coincidir con esta apreciación cuando escribe: «La escritura como la última parada de los objetos antes de su desaparición o como cerámica rota que se recoge en el cementerio del pensamiento. Todo está enfocado desde la perspectiva de la ausencia. Hasta el poeta teme desaparecer, objeto entre los objetos». No es extraño, pues, el interés del poeta italiano por Paul Valéry de quien tradujo *La idea fija* y a quien *El cementerio marino* no debe haber sido ajeno. Sólo que en Valéry no hay este pesimismo que el poeta y la traductora han señalado. Miopía y poesía: necesidad de acercarse al objeto, de acercar la palabra al mundo. Sin embargo «Lo único que se perfila nítido/ es la prodigiosa dificultad de la visión».

Locos (una comedia de gestos).

Felipe Alfau.

Seix Barral, Barcelona, 1990.

Locos es la primera novela de Felipe Alfau, recuperada, para el lector de lengua inglesa, en 1988 y traducida ahora al español. ¿Pero quién es Felipe Alfau? Si miramos los manuales no nos responderán, si miramos los índices de la crítica, tampoco. Así que estamos ante un descubrimiento. ¿Pero se trata de un escritor español? Su obra está escrita en inglés, aunque sus temas y sus maneras parecen insertarse en las vanguardias del primer tercio de siglo español.

Felipe Alfau nació en Barcelona en 1902 y emigró a Estados Unidos durante la primera guerra mundial. Allí estudio música y fue durante algún tiempo crítico mundial en el periódico neoyorkino de lengua española *La prensa.* Se le conoce, escrito en inglés, un libro para niños, *Old tales from Spain* (1929) y la presente novela (1936). Alfau trabajó en un banco de Nueva York donde fue traductor. Posteriormente, en 1948, escribió su segunda novela, *Chromos,* aún inédita y de pronta aparición en inglés e, imaginamos, en español.

Mary McCarthy, quien reseñó elogiosamente *Locos* en 1936, escribe un epílogo para la edición actual de esta novela, en la que lo sitúa en una tradición que va de Nabokov a Eco y Borges, pasando por Conan Doyle. Algún crítico, más próximo obviamente al mundo literario español, ha ofrecido estos otros nombres más cercanos a nuestro entorno; Pirandello, Unamuno, Jacinto Grau, Fernández Flórez, Gómez de La Serna y Jarnés. Sea cual fuere la compañía, todas son de primera.

Escritos

Karl Kraus

Edición de José Luis Arántegui, Visor, Madrid, 1990.

Karl Kraus (1874-1936), nacido en Gitschin, la actual Checoslovaquia y muerto en Viena, es un escritor extraño, de una cultura centroeuropea y de una época concreta. Fue un revulsivo, un agitador de la conciencia moral vienesa. En 1899 fundó la revista *Die Fackel (La Antorcha)* que mantuvo alerta a la intelectualidad centroeuropea hasta 1935. Elías Canetti ha contado muchas anécdota sobre este escritor al que consideró su maestro. Fue un actor-escritor, un actor de sí mismo, un flagelador de la multitudes que acudían al teatro para oír sus sarcásticas e hiperbólicas arengas críticas. Canetti, cuando lo oyó por primera vez, en 1924, pensó que era difícil no sentirse arrastrado por él... Ajeno al desánimo, llegó a escribir *La Antorcha* él solo, a partir de 1912.

En *Escritos* Arántegui ha reunido una gran variedad de textos de Kraus que nos muestra su gran riqueza como pensador, panfletario y escritor. Como él mismo escribió: «Un agitador toma la palabra. Al artista le toma la palabra, yo domino tan sólo la lengua de los demás. La mía hace de mí lo que quiere».

J. M.

INSULA 506-507



JOSÉ LUIS ABELLÁN, JOSÉ M.ª AGUIRRE, RAFAEL ALBERTI, MONIQUE ALONSO, XESÚS ALONSO AMORÓS, JOSÉ LUIS L. ARANGUREN, PABLO DEL BARCO, CARLOS BECEIRO, JOSÉ LUIS CANO, RICHARD A. CARDWELL, ANTONIO CARVAJAL, PEDRO CEREZO GALÁN, ANTONIO COLINAS, GAETANO CHIAPPINI, FRANCISCO J DÍAZ DE CASTRO, ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER, ANTONIO GAMONEDA, PABLO GARCÍA BAENA, JOSÉ GARCÍA NIETO, FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, ÁNGEL GONZÁLEZ, OLEGARIO GONZÁLEZ DE CARDEDAL, JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, FÉLIX GRANDE, RICARDO GULLÓN, RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT, LUIS IZQUIERDO, HUGO LAITENBERGER, LEOPOLDO DE LUIS, ORESTE MACRÍ, GOLO MANN, ROBERT MARRAST, RAFAEL MORALES, CIRIACO MORÓN-ARROYO, ALLEN W. PHILIPS, MICHEL P. PREDMORE, DARÍO PUCCINI, GEOFREY RIBBANS, CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, CARLOS SERRANO, BERNARD SESÉ, JAIME SILES, JORGE URRUTIA, LUIS ANTONIO DE VILLENA Y DOMINGO YNDURÁIN.

REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / FEBRERO - MARZO 1989

ANTONIO MACHADO
1875 1939

Foto: Alfonso

AÑO XLIV

ÍNSULA, LIBRERÍA, EDICIONES Y PUBLICACIONES, S.A.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

CARRETERA DE IRÚN, KM. 12,200 (VARIANTE DE FUENCARRAL) 28049 MADRID TEL. (91) 734 38 00

DEP. LEG.: M.-210-1958
ISSN: 0020-4536

PRECIO DE ESTE NÚMERO:

900 PESETAS (INCLUIDO IVA)

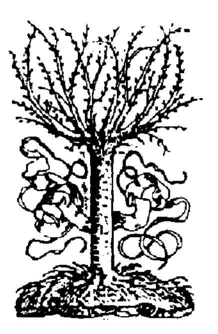
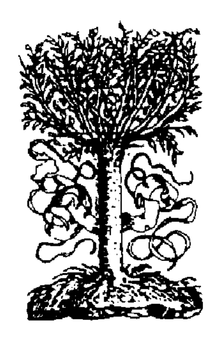
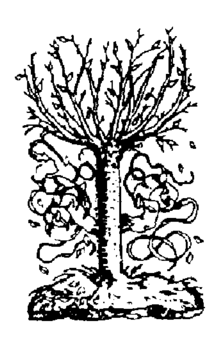
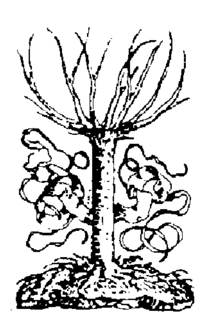


PRECIOS PARA ESPAÑA:

AÑO (12 NÚMEROS): 4.100 PTAS.
SEMESTRE: 2.000 PTAS.
AÑO (12 NÚMEROS) ATRASADO: 4.780 PTAS.
NÚMERO ATRASADO: 450 PTAS.

PRECIOS PARA EXTRANJERO (AVIÓN):

AÑO (12 NÚMEROS):
EUROPA: 6.000 PTAS.
AMÉRICA / ÁFRICA: 7.250 PTAS.
RESTO DEL MUNDO: 8.200 PTAS.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ABRIL 1989

MAYO 1989

JUNIO 1989

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telf.: (91) 261 28 33

Arbor

ciencia . pensamiento y cultura

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América

Número 15 **Enero-Junio 1989**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «NUEVOS PROCESOS DE INTEGRACION ECONOMICA»

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

• **Reseñas Temáticas:** Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema.
— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 5.300 pesetas; Europa, 45 dólares; América Latina, 40 dólares y resto del mundo, 50 dólares.

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 244 06 00 (Ext. 300)
Télex: 412 134 CIBC E

# NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

El Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México publica en cuadernos semestrales la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. En ella aparecen artículos y notas sobre literatura española e hispanoamericana, lingüística hispánica, teoría y metodología literaria y lingüística; reseñas de libros y artículos y una bibliografía clasificada por materias.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

El Colegio de México
Camino al Ajusco 20, 10740 México, D.F.

Fotocomposición, formación y negativos: Redacta, S.A.
Impresión: Programas Educativos, S.A. de C.V.
Chabacano 65-A, 06850 México, D.F.

La *Nueva Revista de Filología Hispánica* es una publicación semestral de El Colegio de México. Precio del ejemplar: 10 000 pesos (23 U.S. Dls.). Ejemplar atrasado: 11 000 pesos (25 U.S. Dls.). Suscripción bienal: en México, 32 000 pesos; en Estados Unidos y Canadá, 71 U.S. Dls.; en Centro y Sudamérica, 50 U.S. Dls.; en otros países, 80 U.S. Dls.

ISSN 0185-0121

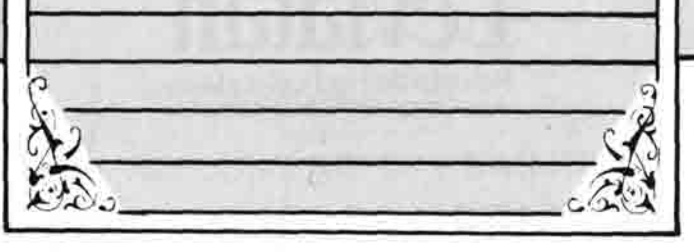


NUMERO 37 (Otoño 1989)

Suscripción anual: 1.400 ptas.
Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza 30, 2.º dcha. Tel.: 410 46 96. 28010 Madrid





BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	5.500	
	Ejemplar suelto	500	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	65	75
	Ejemplar suelto	5	7
Iberoamérica	Un año	60	90
	Ejemplar suelto	5	8
USA, África	Un año	65	100
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	5	9

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



500 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA




Próximamente:

Carlos Areán
Arte prehispánico en el ámbito andino

Juan Abeleira
Un inédito de Silvia Plath

Julio Miranda
El nuevo cine venezolano

Pedro Provencio
El fin de un siglo de poesía

José Alberto Santiago
Manuel de Falla en Argentina

